

N. Uğur Özüaydın

20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce



N. UĞUR ÖZÜAYDIN

20. YÜZYIL TİYATROSUNDA ESTETİK DÜŞÜNCE

N. UĞUR ÖZÜAYDIN
20 Yüzyılda Tiyatrosunda Estetik Düşünce

TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ 67

Baskı, cilt: Yeni Güven Matb., Topkapı-İstanbul. Tel. 212. 567 69 20

Baskı: 2006

MİTOS-BOYUT Tiyatro Yayınları
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Ağa Çırağı Sok. 7/2; Gümtüşsuyu- Beyoğlu, 34037 İstanbul
Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18
E.posta: temyapim@yahoo.com

MİTOS-BOYUT Yayınları * TİYATRO/KÜLTÜR Dizisi 67

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN

20. YÜZYIL TİYATROSUNDA
ESTETİK DÜŞÜNCE



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / Suat N. Özturna	05
SUNUŞ	07
GİRİŞ	09
1. KONSTANTIN STANISLAVSKI	10
2. RICHARD WAGNER	18
3. ADOLPHE APPIA	19
4. GORDON CRAIG	22
5. AVANGARD AKIMLAR	27
5.1. DIŞAVURUMCULUK	29
5.2. DADA-GERÇEKÜSTÜCÜLÜK	31
5.3. FÜTÜRİZM	33
5.4. BAUHAUS	38
6. VSEVOLOD MEYERHOLD	41
7. ALEKSANDR TAYROV	59
8. EVGENİ VAKHTANGOV	62
9. ERWIN PISCATOR	64
10. BERTOLT BRECHT	67
11. ANTONIN ARTAUD	98
12. JERZY GROTOWSKI	106
13. AUGUSTO BOAL	121
14. PETER BROOK	124
SONUÇ	128
Dipnotlar	131
Kaynakça	138

ÖNSÖZ

Suat N. Özturba*

Sanatçı adaylarının pek çoğunda nicedir gözlemlediğim bir husustur bir an önce eserini okuru ya da seyircisiyle buluşturmak. Edebiyatla uğraşıyorsa yazdığı ilk roman, ilk öyküler, ilk şiirler hemencecik yayınlanmalı, genç yazar da utkusunun tadını çıkarmalıdır. Kendince haklıdır da. Çünkü yeteneğinden ve tutkusundan kuşkusu yoktur, başarılar ilk dönemeçte onu beklemektedir.

Sahne sanatları adaylarında ise sabırsızlık daha da belirgindir. Bir an önce sahneye fırlamalı, sahne ışıkları gözlerinde yansımaları ve alkışlara eğilerek her gece mi her gece karşılık vermelidir. Çünkü anında karşılık alma şansı ancak sahne sanatlarında söz konusudur.

Gerek edebi sanatlar, gerek sahne sanatları ile uğraşan adayımız kimi zaman umduğu sonuca ulaşabilir de. Ne var ki başarısız olanların sayısı çoğunluktadır. Başarısızlıklarda edebi sanatlar ile uğraşan adayımız biraz daha şanslıdır. Neden dersiniz o, zamanın sınavına güvenebilir, anlaşılmayı bekleyebilir ve bu sürede eksiklerini saptayıp daha donanımlı olarak okuyucunun karşısına çıkabilir. Ama sahne sanatlarında sonuç anında alınmaktadır; biraz önce perde kapanmış, alkışların çokluğu ve süresi her şeyi tartışmasız olarak ortaya koyuvermiştir. Başarısızlıkta adayımızı küskünlük ve onarılmaz yaralar beklemektedir. Başarıların arkasında sağlam bir dünya görüşü ve sanat felsefesi olduğunu genç adayımız çoğu zaman düşünmemektedir bile. O artık bir sanat küskünüdür. Bundan gizli bir keyif bile alabilir. Oysaki soluklu başarıların arkasında birikim, sabır ve sanat tarihinin süreçleri yatmaktadır.

Çalışmalarını hayranlıkla izlediğim Nazım Uğur Özüaydın, tiyatronun merdivenlerini emin adımlarla çıkmak isteyenlere elinizdeki eserle katkıda bulunuyor. Sanatın derin sularında seyretmeyi göze alan gençler Uğur'un sunduğu pusuladan mutlaka çok yararlanacaklardır.

* İstanbul Üni. Devlet Konservatuarı Tiyatro Anasanat Dalı Başkanı, Doç. Dr.

NAZIM UĞUR ÖZÜAYDIN

1980 yılında İstanbul'da doğdu.

Sırasıyla Beylerbeyi İlkokulu, Vefa Anadolu Lisesi, Adnan Menderes Anadolu Lisesi, Edirne Fen Lisesi, Özel Üsküdar Fen Lisesi'nde okudu. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı Oyunculuk Sanat Dalı'ndan 2003 yılında mezun olarak Lisans; İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı'ndan 2006 yılında mezun olarak Yüksek Lisans derecesini aldı.

İstanbul Devlet Tiyatrosu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları ve çeşitli özel tiyatrolarda oyunculughun yanı sıra, Andrzej Sadowski, Adrian Brine, Roberto Ciulli, Erol Keskin, Murat Daltaban gibi yönetmenlere rejî asistanlığı yaptı. Rol aldığı oyunlarla yurtiçi ve yurtdışında çeşitli festivallere katıldı. Yurtdışı kaynaklı çeşitli kitap ve oyunları Türkçeye çevirdi.

Yazmış olduğu "Yeniden Sev Beni" adlı roman, Üçgen Yayınevi tarafından yayınlanmıştır.

www.nazimugurozuaydin.com

SUNUŞ

20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce adlı çalışma, 20. Yüzyıl'da öne çıkan tiyatro akımlarının ve bu akımların öncü sanatçılarının sanat felsefelerini incelemektedir. İnceleme, 20. Yüzyıl'da tiyatro edebiyatının değişimi ve gelişimi üzerinde değil, sahneleme tekniklerinin üzerinde odaklanmıştır. Dramaturgi değil, rejidir araştırma konusu edilen. Kitabın kapsamına, 20. Yüzyıl tiyatrosu tarihi değil, bu yüzyılda kendi estetiklerini geliştirmiş ve sanat felsefeleri doğrultusunda kendi teatral akımlarını yaratmış 13 yönetmenle birlikte, Dışavurumculuk, Fütürizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük ve Bauhaus adlı avangard akımlar girmektedir. 20. Yüzyıl tiyatrosu, sanat tarihi açısından değil, birbirinden farklı teatral üslupları oluşturan, o üslupların oluşmasına kaynaklık eden sanat felsefesi ve dünya görüşü açısından ele alınmıştır. Araştırma aşamasında, incelenen tiyatro estetiklerini açıklamak için belli sorulardan yola çıkılmış; bunların cevapları araştırılarak, bütün bu tiyatro akımlarının bu sorulara verdiği cevaplar üzerinden bu akımları yaratan sanatçıların sanat felsefeleri bulgulanmış, birbirlerine benzeştikleri ve birbirlerinden ayrıldıkları noktalar saptanmıştır. "Tiyatro nedir?", "Neden tiyatro?", "Tiyatronun amacı ve işlevi ne olmalıdır?", "Sanat nedir?", "Tiyatroda oyuncu, seyirci, metin, müzik, ışık, efekt, dekor, aksesuar gibi öğelerin anlam ve önemi nedir?", "Sahne uzamının yapısı ve sahne-seyirci ilişkisi nasıl olmalıdır?", "Oyunculuk nedir?", "Oyuncu nasıl bir teknikle oynamalıdır?", "Tiyatroyu tiyatro yapan, bu sanatı diğer sanatlardan ayıran ayırt edici özellik nedir?", "Tiyatroyu sanatsal kılan nedir?" gibi sorular sorulmuş, ortaya çıkan olgular tümevarımsal bir metotla değerlendirilerek, estetik düşünceye varılmıştır.

20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce, bu yüzyıldaki tiyatro akımlarının sanat felsefelerini incelerken, kapsamına absürd tiyatroyu ve postmodern tiyatroyu almamaktadır.

Yüzeysel gerçekliğe bir protesto niteliği taşıyan absürd tiyat-ronun belli bir biçimsel ilkesi, kuralı ve sahneleme üslubu yoktur. Sanat felsefesini, sahne üstünde değil, dramatik yapıda, olay dizisinde ve konuşma örgüsünde yapılan mantıkdışı düzenlemelerle somutlaştırır. Gerçeği parçalar ve yaşama ayna değil, prizma tutar, yaşamdaki uyumsuzluğu ifade eder. Zaman ve uzam, yaşamsal mantık içinde kullanılmaz. Oyun kişilerinin karakter özellikleri, hatta bazen adları belli değildir; öyküde ve olayların gelişiminde tutarlılık yoktur. Seyirci, absürd tiyatrodan, oyun kişileri ile özdeşleşmez. Psikolojik oyunculuktan kaçınılır, abartmaya ve karikatürize etmeye başvurulur. Absürd tiyatro, belli başlı bazı oyun yazarlarının ortak özellikleri doğrultusunda kümelenendirilmesi sonucu oluşturulmuş ve adı bu doğrultuda sonradan belirlenmiş bir akımdır. Sahnelemeye değil, metne yeni bir yaklaşımdır.

Sanatta aslolanın içerik değil, biçim olduğunu savunan, metni yazınsal bağlamından, simgeleri de göstergesel bağlamından koparan ve birçok teatral biçimin eklektik olarak bir araya getirilmesiyle oluşturulan postmodern tiyatro da, kendi estetiğini yaratmış bir teatral akım değildir.

Bu çalışmanın hazırlanmasında görüşlerinden yararlandığım, danışman hocam Sayın Doç. Dr. Suat N. Özturba'ya, Sayın Ahmet Cemal'e, Sayın Şahika Tekand'a ve Sayın Asiye Dinçsoy'a teşekkür ederim.

N. Uğur Özüaydın

GİRİŞ

Tiyatro sanatının özünde, yanılsama yaratma eğilimi vardır. Tiyatronun, yaşamın bir taklidi, hayatın bir aynası olduğu varsayımı, gerçekliğin "-miş gibi" düzeyinde betimlenmesini ve yanılsamayı beraberinde getirmiştir. 20. Yüzyıl'da, modernizm ile birlikte, doğaya üstünlük sağlama çabasıyla doğal olandan uzaklaşma, yanılsamadan vazgeçme eğilimi gündeme gelmiş, sanatta natüralizmden (doğalcılık) kopuş baş göstermiştir. Fotoğraf teknolojisinin ortaya çıkışı ile birlikte, sanatlardaki mimetik ilke sarsıntıya uğramış, karşı-gerçekçi ve avangard arayışlar ortaya çıkmıştır. 20. Yüzyıl'da, doğa ile sanat, birbirinden ayrı olgular olarak algılanmış, sanat, gerçeği deforme etme hakkını kendine bulmaya başlamıştır. İnsanın ve bir insan yaratısı olan sanatın, doğadan üstün olduğu öne sürülmüştür.

Tiyatro sanatında, diğer sanatlarda olduğu gibi, bu yüzyılda önemli ve radikal değişimler meydana gelmiştir. Seyirciyle etkileşim, 4. duvar, metnin önemi, oyun alanı, yanılsama gibi birçok konu, yeniden tartışılmış ve değerlendirilmiştir.

Tiyatroyu ilkel köklerine döndürmek, tiyatroyu diğer sanat dallarıyla birleştirerek ortak bir sanat yapıtı yaratmak, tiyatroyu hayatla aynı düzeye getirmek, tiyatrodan teknolojiyi dışlayarak onu yoksullaştırmak gibi eğilimler geliştirilmiştir.

Çalışma, tiyatro estetiğinin ana eğilimi olan yanılsamacı gerçekçi tiyatro anlayışının doruk noktasındaki temsilcisi **Konstantin Stanislavski** ile başlamakta, 20. Yüzyıl Tiyatrosu'ndaki diğer akımları estetik gelişim süreci doğrultusunda ele almaktadır.

1.

KONSTANTIN STANISLAVSKI

Stanislavski (1863-1938) tiyatrosunun estetiği, gerçekçilik akımının çevresinde şekillenmiştir. Tiyatro sanatında gerçekçilik, Stanislavski'ye göre, her şeyden önce insanın içsel yaşamının psikolojik olarak gerçeğe uygun bir biçimde yeniden yaratılması anlayışına dayanır.

“Sanatımızın biricik amacı, insan ruhunun bu iç yaşayışını yaratmak, bu yaşayışı sanatlı bir biçim içinde anlatıma kavuşturmaktır. İlk, bir rolün iç yönü üzerinde durup düşünmemizin, sonra da rolü yaşama yönteminin yardımı ile o rolün ruhsal yapısını yaratma yollarını arayışımızın nedeni işte budur.”¹

Sahnede somut yaşam gerçeğini canlandırmayı hedefleyen gerçekçi tiyatro anlayışına göre, seyirciye, sahnede bir oyun değil, gerçek bir yaşam kesiti sunulmaktadır. Bu ilke doğrultusunda, seyircide, tiyatroda olduğu unutturularak gerçek bir olay seyrediyormuş izleniminin yaratılması gerekmektedir. Sahnede gerçeklik yanılması yaratabilmek için, dekor, kostüm, aksesuar, makyaj ve ışıklandırma gibi görsel öğelerde de gerçeğe uygunluk şarttır. Stanislavski, bazı oyunlarında, gerçeklik yanılması yaratabilmek amacıyla koku duyusunu da işin içine katmış, sahneden seyirciye oyunun havasına uygun bir koku yayılmasını sağlamıştır. Stanislavski'ye göre, sahnede olup biten her şey oyuncular ve seyirciler için inandırıcı olmalıdır.²

“İnsan ruhunun sahne üzerindeki yaşamı inandırıcı olmalıdır. Yalan-dolanla, hilecilikle bağdaşmaz yaşamın böylesi. İnandırıcı olabilmek için de yalanın sahnede gerçek olması ya da gerçekmiş gibi görünmesi gerekir. Sahne üzerindeki gerçek, aktörün de, sahne ressamıyla seyircinin de içtenlikle ve kesinlikle inandığı bir şeydir. Bu nedenle, alışkanlık, böyle-

sine inançla benimsenebilmek için, sahnede gerçeğin gölgesine sahip olmalı, yani gerçeğe benzemeli ki, aktör de, seyirci de inanabilsin.”³

Stanislavski'nin sahne uygulamalarında, gerçekçi tiyatro estetiğine koşut olarak, sahne, dört duvarı olan kapalı bir dünya olarak tasarlanmıştır. Bu dünyanın dördüncü duvarı, sahne ağızıdır ve saydam bir duvar olarak kabul edilir. Seyirci, bu saydam dördüncü duvardan, içeride olup biteni seyretmektedir. Stanislavski'nin tiyatro estetiğinde, seyircinin varlığı özel olarak dikkate alınmaz, oyuncu-seyirci ilişkisi kurulmaz.

Sahne-seyirci ayrımı keskin bir şekilde belirlenmiştir. Dekor sahne ağızını çevreleyen çerçevenin arkasına itilmiştir. Sahne aydınlatılmış, seyir yeri karartılmıştır.

Stanislavski'ye göre, tiyatronun en önemli ögesi, oyuncudur. Sanat, oyuncunun rolünü yaşamasından geçer. Tiyatroya ait diğer tüm öğeler ve tüm biçimsel yaklaşımlar anlamsızdır.

“Tiyatrodaki bütün yaratıcı araçlarla yöntemleri inceledikten; yaratıcılığın tüm çizgileri boyunca sahneye getirilen, tarihe, gelenek-göreneğe ilişkin, simgesel, fantastik vb. türden yapıtlara karşı ilgi ve sevgi borcumu ödedikten; gerçekçi, doğalcı, izlenimci, fütüristik, heykelimsi, şematik, abartılı yalınlık, kumaşlar, perdeler, tüllerle, her türlü ışık efektleri ve yönetim biçimleriyle, kısaca bütün sanatsal eğilimlerin yapım biçimlerini öğrendikten sonra şu sonuca vardım ki, bunların hiçbirinin anlamı yoktur. Bunlar içsel, etkin bir dramatik sanat yaratamazlar. Sahnenin biricik kralı ve yöneticisi, aktördür.”⁴

Oyuncudan istenen, rolünü, seyircinin kendini oyun kişinin yerine koyabileceği ve duygularını paylaşabileceği doğrallıkta oynaması, canlandırmakta olduğu karakterin içsel yaşamını yeniden yaratmasıdır.⁵

Stanislavski'nin geliştirmiş olduğu oyunculuk sisteminin temel ilkesi, oyuncunun yaratıcı düş gücünü harekete geçirmek ve canlandırdığı oyun kişisini kendi içinde duyup onu içten kavra-

masını sağlamaktır. Amaç, insan ruhunun yaşama geçirilmesi, onun var edilmesidir. Bunun için, oyuncunun, oynadığı karakterle özdeşleşmesi, yaptığı eylemlere inanması ve rolünü, oynadığı sürenin her anında, her zaman yaşaması gerekmektedir.⁶

Stanislavski, akıldan çok duyguya, tasarım ve kurgudan çok organik yaratıcılığa önem verir.

“Yaşamasız gerçek sanat olamaz. Gerçek sanat, duygunun gereğince yerini aldığı noktada başlar.”⁷

Stanislavski, biçimciliğe karşı, psikolojik gerçeklik temelli bir tiyatroyu savunur. Ona göre, “Sanatın özü, sanatın dış biçimlerinde yani kabuğunda değil, psikolojik özünde, yani içindedir.”⁸ Sahnede yapılan tüm eylemlerin psikolojik bir nedeni olmalıdır. “Eğer bir eylemin psikolojik bir temeli yoksa, o eylem ilginizi çekemez.”⁹

Sahnede gereksiz, amaçsız hiçbir harekete yer verilemez.

“Sahne üzerinde amaçsız hiçbir duruşa yer vermemelidir. Gerçek yaratıcı sanatta, ya da ciddi sanatların hiçbirinde gösterişli, basmakalıp hareketlere eylemlere yer yoktur. Basmakalıp bir duruştan yararlanmak zorunda kalırsanız eğer, bu duruşa bir iç amaca hizmet edebilecek biçimde bir temel sağlamalısınız.”¹⁰

Stanislavski’ye göre tiyatronun görevi, insan psikolojisinin derinliklerine dalarak insanın ruhsal yaşayışını sahnede yeniden yaratmak suretiyle seyirciyi duygulandırmak ve bu yolla, oyun yazarının sanatsal hedefine hizmet etmektir. “Sanatımız, dolayısıyla da tiyatromuz için sorun, bir piyesin ve o piyesteki karakterlerin içsel yaşamını dile getirmek; bu yaşam özünü – yazarı ve/ya da ozanı, yapıtını yaratmaya zorlayan düşünceyi fiziksel ve dramatik yollarda anlatıma kavuşturmadır.”¹¹

Stanislavski, oyuncunun “-miş gibi yapma” sına karşı bir tutum benimsemiştir. “Duygularınızın genel anlamını kavramamı istiyorsanız, bana aktarmaya çalıştığınız şeyleri yaşıyor olmalısınız,”¹² der. Stanislavski’ye göre, oyuncunun çalışmasının ve başarısının onda dokuzu, rolü hissetmek ve yaşamaktan geçer.¹³

"İçinizin kaynaklarından alıp da dışsal anlatıma kavuşturduklarınızın yansıması ne kadar doğruysa, kendiliğinden ve canlı olursa, seyircinin, sahnede canlandırdığınız karakterin içsel yaşamına ilişkin duygulanımı da o kadar iyi, geniş ve tam olur. Piyesler de işte bunun için yazılır, tiyatrolar da işte bunun için kurulur." ¹⁴

Stanislavski, dışsal kalıplara dayalı oyunculuk biçimlerini reddeder. Ona göre, "İçten hız almadıkça bütün dışa dönük oyunlar biçimseldir, soğuktur, anlamsızdır." ¹⁵ Oyunculuk, önsel bir tasarımla meydana getirilemez, bilinçaltı bir yaşayışın yaratılması ve bunun doğal dışsallaştırılması yoluyla oluşur. Duygulara, coşkulara ve bilinçaltına dayanmayan, yalnızca akıl yoluyla bilinçli bir şekilde oluşturulmuş bir rolün, yaratıcılıktan uzak olduğu görülmektedir. Stanislavski'ye göre akıl ve bilinç, ancak duyguları ve bilinçaltını harekete geçirdiği zaman faydalıdır. Stanislavski, sanatta yaratıcı özün, akla değil, duyguya ait olduğunu savunmuştur.

"Sanatta yaratan duygudur, akıl değil; sanatta asıl rol ve inisiyatif duyguya aittir. Burada aklın rolü tümüyle yardımcıdır, tâbidir. Bir sanatçı tarafından yapılan analiz, bir bilim adamı yahut bir eleştirmen tarafından yapılandan çok farklıdır. Eğer bilimsel bir analizin sonucu düşünce ise, sanatsal bir analizin sonucu da duygudur. Bir oyuncunun analizi her şeyden önce bir duygu analizidir ve duygu yoluyla yapılır." ¹⁶

Bilim ile sanat arasına böylece kalın bir çizgi çizmiştir. Bilimin sanatta yeri yardımcı bir öge olmaktan öteye geçmez.

"Sanat bilim değildir; bir sanatçı olarak yaşamdan ve bilimden sürekli olarak yaratıcı malzeme ve bilgi toplamak zorunda olmama rağmen, yine de, yaratıcılık anlarında, kendi coşkularımı, hassasiyetimi, izlenimlerimi kullanmaya almış mışım." ¹⁷

Stanislavski, göstermecî tiyatro anlayışının karşısına yarılsamacı tiyatro anlayışını koymuştur.

"Soğuk damga niteliğindeki bir oyun biçimi basmakalıp, yanlış ve cansızdır. Bu biçimin kökeni gösterişçiliktedir. Bu oyun biçimi, insanoğluna özgü ne duygu, ne düşünce, ne de imge aktarır. Öte yandan, hareketlendirici uyarlamalar, aslında sezgiye dayanırsa da, giderek doğallık niteliklerini yitirmeden, makinemsi hale gelirler. Organik ve insanoğluna özgü kaldıkları sürece soğuk damganın antitezi olurlar." ¹⁸

Stanislavski'ye göre göstermecî tiyatro anlayışı, sanatın temel amacı olan insan ruhunun gerçek yaşamını yaratma kavramına ters düşmektedir.

"...hangi biçimde olursa olsun, yaratıcılıkta baş etmen, insan ruhunun yaşamıdır, oyuncu ile rolünün ortaklaşa duyguları ve bilinçaltı yaratmadır. Bunlar, "gösterişçi bir anlayışla" sunulamaz; ancak kendiliklerinden doğabilir ya da evvelce olup bitenlerin sonucu olarak belirir. İnsan bunları yalnızca hissedebilir. Sahnede "gösterişçi anlayış"la sunabileceğiniz her şey yapmadır, yaşanmamış bir deneyimin uydurma, yakıştırma sonuçlarıdır. Bu sunuşta duyguya yer yoktur; ancak alışılmış yapmacılıkla klişe oyunculuk bulunur." ¹⁹

Stanislavski, sahenel aksiyona dayalı tiyatro estetiğinin yerine iç aksiyona dayalı bir estetiği önerir.

"...ancak iç aksiyona dayandırılan yaratıcılık saheneseldir. Tiyatroda, 'sahnesel' terimiyle kelimenin ruhsal anlamında aksiyon demek isteriz." ²⁰

Aksiyon, beden hareketlerine dayalı fiziksel bir etkinlik değil, duygulara dayalı ruhsal bir etkinliktir.

"Sahnesel aksiyon sahne üstünde yürümek, hareket etmek, jestler yapmak demek değildir. Püf noktası, kolların, bacakların ya da gövdenin hareketlerinde değil, içsel hareketlerde ve itkilerdedir. Öyleyse ilk ve son kez 'aksiyon' kelimesinin 'mim yapmak'la aynı olmadığını, oyuncunun sunar-

miş gibi yaptığı bir şey değil, dışsal bir şey değil, daha çok fiziksel olmayan, içsel bir şey olduğunu, ruhsal bir etkinlik olduğunu öğrenelim.”²¹

Duygulardan kaynaklanmayan eylemlere ve jestlere tiyatrodaki yer yoktur.

“Oyunculukta hiçbir jest, salt jest olsun diye yapılmaz. Hareketlerinizin her zaman bir amacı ve rolünüzün içeriği ile bir bağlantısı olmalıdır. Amaçlı ve verimli eylem gösterişçilik, yapaylık gibi tehlikeli sonuçları kendiliğinden önler.”²²

Stanislavski, kendi oyunculuk sistemini şekillendirirken, ilk önce içten dışa bir yönetime bağlı kalmıştır.

“Rolünüzü hissederseniz, hissedince, iç çalgı aracınız birden akort edilir, bütünü ile gövdesel anlatım aracınız da görevini yapmaya başlar. Böylece, ilk ve en önemli ustayı bulmuş oluruz: duygu.”²³

Oyuncu, rolünü kendi yaşam deneyiminden elde ettiği duygularını kullanarak biçimlendirir. Bu anlayışa göre, ilkin iç eylem doğar, sonra dış eylem.²⁴ Yaratılan duyguların kendiliğinden dışsallaşarak fiziksel aksiyonlara dönüşeceğini savunan bu yaklaşımda, rolün psikolojik analizi yoluyla içsel yaşamını yaratmak ön plandadır.

“Bir aktör önce rolünü içten yaşamak, sonra da o yaşayışa dıştan bir biçim vermek zorundadır. Gövdenin ruha bağımlılığına, bu bağımlılığın bizim sanat okulumuzdaki üstün önemine özellikle dikkatinizi çekerim.”²⁵

Yaşamının son yıllarında ise, yönteminde yaptığı bazı değişiklikler sonucu, fiziksel aksiyonlara dayalı, dıştan içe bir oyunculuk sistemi geliştirmiştir. Bu yaklaşımda, oyuncunun duygularından yola çıkarak rolün fiziksel yaşantısını yaratması yerine, rolün gerektirdiği bir dizi fiziksel etkinlik sonucunda gerekli duyguların refleks olarak elde edilmesi öngörülmektedir. “...bir rol bir oyuncunun içinde kendi başına şekillenmiyorsa, oyuncunun ona dıştan içe doğru giderek, ters yönden yaklaşmak dışında bir çaresi

yoktur. İşte benim de yaptığım bu.”²⁶ Stanislavski’nin sisteminde yaptığı bu yön değişikliği, oyuncunun nihai hedefini değiştirmekte, aksine ona bu hedefe ulaşması yolunda yardımcı olmaktadır.

“Yolumuzu hangi gereç ile yapmalıyız? İlkın, bu işte gerçek coşkuları kullanmamız daha doğru gibi görünür. Bununla birlikte, duygular, coşkular yeterince sağlam değildir. Gövdesel eylemlere başvuruşumuzun nedeni işte budur. Ama ne olursa olsun, eylemlerden daha önemlisi, onların gerçekliği ve de bizim bu eylemlere inancımızdır.”²⁷

İster içten dışa, isterse dıştan içe doğru olsun, ulaşılması amaçlanan nokta, oyuncunun bir rol karakteri içinde, oynadığı rolü yaşayarak canlandırması, insan ruhunun yaşamını yaratmasıdır. “Bir rolü yaşayamazsanız, o rolde sanat olamaz.”²⁸

Stanislavski’nin temellerini attığı, fiziksel aksiyonlara dayalı oyunculuk yönteminden, Meyerhold, Artaud ve Grotowski de kendi oyunculuk yöntemlerini geliştirirken faydalanmışlardır.

Stanislavski, oyuncunun ve yönetmenin, oyun yazarının hizmetinde olması gerektiği düşüncesindedir. Onun tiyatro estetiğinde, metin önemli yer tutmaktadır. Stanislavski, tiyatrodaki sözün önemini özel olarak vurgulamıştır. “Sahnedeki oyuncuda ve oyunlarda, onların aracılığı ile de salondaki seyircide her çeşit duyguyu, isteği, düşüncüyü imgeyi, kısaca tüm duyumsal tepkileri uyandırma işlevi sözcüğe yüklenmiştir.”²⁹

Stanislavski, kendi estetik düşüncesini “Sanat sanat içindir,” görüşünün doğrultusunda yapılandırmıştır. Ona göre, herhangi siyasal bir niyet ya da eğilim doğrultusunda sanata sokulacak en ufak bir yararcılık çabası, sanatı öldürür.³⁰ Bu anlamda, “toplum için sanat” anlayışına karşı çıkarak, politik tiyatroyu yadsımıştır. Tiyatroyu, sahneden seyirciye mesaj vermek ve seyirciyi belli bir siyasal ideoloji veya söylem doğrultusunda yönlendirmeyi amaçlamak, tiyatro sanatına temelden aykırıdır. Tiyatro sanatı, fikirlerin ve felsefelerin seyirciye benimsetilmeye çalışılacağı bir alan değildir. Seyirciyi doğrudan etkilemek yerine, canlandırdığı rol kişilerinin iç dünyasını ortaya çıkaran bir tiyatro, seyirciyi dolay-

lı olarak etkiler ve seyirci, oyuncular tarafından duygu ve coşkulara dönüştürülmüş fikir ve felsefelerden, gerekli sonucu kendi doğal sürecinin sonunda çıkarır.

“Siyasal, yararcı eğilimlere, sanat dışı yollara yaklaşan gerçek sanatın, rengi solar. Sanatta eğilim, kendi düşüncelerini sanatın içinde eritmeli, coşkuya dönüşmeli, oyuncunun içtenlikli bir çabası ve ikinci doğası haline gelmelidir. Söz konusu eğilim ancak o zaman oyuncuda, rolde ve piyeste insanın ruhuna yerleşebilir. Yerleşebilir, ama o zaman da eğilim, eğilim olmaktan çıkar, kişisel bir inanç haline gelir. Seyirci tiyatrodan aldığı verilere göre kendince sonuçlar çıkarıp kendi eğilimini yaratabilir. Doğal sonuç, seyircinin ruhunda ve zihninde, oyuncunun yaratıcı çabalarıyla ortaya koyduğu verilerden kendiliğinden doğar.”³¹

2.

RICHARD WAGNER

Wagner'in (1813-1883) tiyatro estetiği, Ortak Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) anlayışı çevresinde şekillenmiştir. Bu anlayış, müzik, yazın ve oyunculuk sanatlarının, ışık, dekor, mimarlık ve resim sanatını da içine alan bir ortaklık içinde bütünleşmesini ve seyirci üzerinde etki bırakmasını hedefler.

Wagner, rol kişinin duygu durumunu aktarmak için müziğin, sözden daha güçlü bir araç olduğunu düşünür ve sözle aktarılan gerçeği ifade etmek için orkestrayı kullanır.

20. Yüzyıl tiyatrosunda, bütünlük arayışına yönelen tiyatro akımları, bu anlayıştan faydalanmıştır.

Karşı gerçekçi tiyatro estetiğinin öncüsü Wagner, sahnenin düşsel ve ülküsel bir dünya olmasını, gerçek olan seyirci dünyası ile arasında kesin bir ayrım bulunmasını gerekli görmüş, sahneyi salondan uzaklaştıran bir mimariden yana olmuştur. Orkestra görünmez bir çukurda yer almaya başlamış, tiyatro tarihinde ilk kez oyun sırasında salon ışıkları karartılmıştır.¹

3.

ADOLPHE APPIA

Appia (1862-1928), sahnede yanılsama yaratmayı amaçlayan tiyatro estetiğini ve buna zemin oluşturan İtalyan sahne yapısını yadsımıştır. Ona göre, "Gerçekliğin yanılsamasını vermek, sanatı olumsuzlamaktır."¹

Karşı gerçekçi estetiğin öncülerinden olan Appia'ya göre, doğal olan, sanatsal değildir. Estetiği, "Bizler şiir, oyun ve sanat yoluyla doğayı sahnemizden kovmalıyız,"² diyen Behrens'in sanat anlayışıyla aynı doğrultudadır.

Appia'ya göre, sahne üzerinde bütünlük ve uyum olmalı, sahne, üç boyutunun tüm olanaklarıyla kullanılmalıdır. Appia için teatral ifadenin en öncelikli ögesi, oyuncudur. Oyuncu, dekorun önünde değil, içinde yer almalıdır. Sahne plastiği, oyuncunun sahne üzerindeki devinimi temel alınarak yorumlanmalı, sahne üzerindeki hareket değiştikçe ışık da değişmelidir.³ Ona göre, seyirci, duygu ve heyecanların etkisi ile oluşan yoğun bir atmosfere sokulmalı, bunun için, dekorda da ayrıntı bolluğu ve gerçek yaşama benzerlik kaygısından uzak durularak, soyut, düşsel gerçeği sahnede yaratma arayışına girilmelidir.

"Gerçekçi akımın illüzyon anlayışı, sahnedeki dekoru, oyuncuyu sanki gerçekmiş gibi kabul ettirmek, seyirciyi sahnedeki yaşamın gerçek olduğuna inandırmak böylece bir yanılsama içine sokmaktadır. Karşı gerçekçi tiyatro düşüncesi ise gerçekçilerin yaratmaya çalıştığı bu çeşit illüzyonu bir gözbağcılık olarak nitelendirir. Seyircinin illüzyona girmesi demek, sahnedeki yaratma sürecine katılması demek olmalıdır. Bu durumda seyirci bir düşünsel gerçeği paylaşmış olur. İllüzyon sözcüğü bu anlamı ile 'yanılsama' olarak değil, 'sanrısama' olarak adlandırılabilir. Appia bunu gerçekleştirmek için heyecanı atmosfere dönüştürmek ve seyirciyi bu atmosfere katmak amacındadır. Işığı bu amaç-

la böyle bir illüzyon yatırmak için gerekli biçimde kullanır. Benzetme yerine imleyerek, atmosferi görüntüye dönüştürerek, gerçeği seyircinin düşüncesinde tamamlamak, bu illüzyon anlayışının özelliği olmuştur.”⁴

Seyircinin ruhuna dokunabilecek sahne ortamı ancak soyutlukla kurulabilir. Sahne tasarımında ağırlık noktası, uzamın ışık, hareket ve renk aracılığıyla biçimlendirilmesi olmuştur. Appia’ya göre, ritim, sahnesel aksiyonun anahtarıdır ve ritme egemen olmak, bir yapımın uzamsal ve zamansal öğelerini yetkin ve uyumlu bir bütünselliğe kavuşturur.

Appia, modern tiyatro ışıklandırmasının temellerini atmıştır. Appia’ya göre, “Sahne reformu ile ilgili bütün çağdaş girişimler, ışığa kendi, sonsuz gücünü böylece oyuncuya ve mekâna plastik değerlerini yeniden kazandırma olanağı üzerinde yoğunlaşmaktadır.”⁵ Işıklama, Appia’ya göre, dikey dekor, yatay yüzey ve devinen oyuncunun tek bir uzamda birleştirilmesini sağlayan öğedir. Sahneleme sanatı, oyun yazarının yalnızca zamana yansıtılabildiğini, uzama yansıtma sanatıdır.⁶

“...bir oyuncunun hareketliliği zemine ve nesnelere temelden bağlı olduğu durumlar dışında sanatsal bir avantaj olarak kullanılmaz. Böylelikle insan bedeninin sahne üzerinde sanatsal bir biçimde kullanılması için iki gereklilik ortaya çıkmaktadır. Işık onun plastiğini ortaya çıkarır ve dekorla uyumu da tavırlarını ve hareketlerini büyütür. ... Işıklama efektleri sınırsızdır. [uygun bir biçimde kullanıldığında]; artık oyuncu önünden giden renkli bir ışığın ve gölgesinin önünde yürümez; kendisi için var olan atmosferin içine çekilir. ... Dekor yanılması oyuncunun yaşayan varlığına eşit olarak tanımlanabilir. ... [Eğer biz önceden öngörülen bir dekor yanılması yaratmak istiyorsak] dekoru alabildiğine yalınlaştırmalıyız. Sahne zemini yeni baştan düzenlenmeli, bütün bunların üzerine, ışıklama için de uygun koşullar yaratmalıyız.”⁷

Appia, Wagner’in Ortak Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) dü-

şüncesine karşı çıkmıştır. Bu yaklaşım, Appia'ya göre, tiyatroyu diğer sanatların kölesi haline getirmektedir. Oysa tiyatro, kendine yeten bir sanat dalı olmalıdır. Ona göre önemli olan, çeşitli sanatların bireşimiyle ortaklaşa bir etki yaratmak değil, üstün bir teatral ifade elde etmek üzere belli bir öncelik-ardıllık ilişkisi içinde bu sanatları bir araya getirmek ve onlardan bu doğrultuda faydalanmaktır.

4.

GORDON CRAIG

Gordon Craig'ın (1872-1966) tiyatro estetiği, gerçekçi tiyatroyla taban tabana zıt olan karşı gerçekçi estetik doğrultusunda gelişmiştir. Tiyatroda karşı gerçekçiliğin öncülerinden olan Craig, gerçekçiliği, yaşamın duyarsız ve kör bir anlatımı olarak değerlendirmektedir.

Craig'e göre, gerçekçilik tiyatroyu sanatsallıktan koparmıştır. Sanat, her şeyden önce "biçim"dir, "tasarım"dır. Tiyatroya bu özelliğini yeniden kazandırmak, estetik disiplinin bir gereğidir.

"Tiyatro sanatının (daha doğrusu şimdilik tiyatro işinin) eksikliği şekildir. Yayılıyor, dolaşıyor, fakat şekli yok. Tiyatro işiyle güzel sanatlar arasındaki farkı yapan şey de işte bu. Şekli yok demek güzelliği yok demektir. Sanatta, şekil olmayan yerde güzellik olamaz."¹

Craig'e göre, sanat, gerçekten üstündür. Sanat bir tasarımdır, gerçeğin kopyası değildir.

"Bir şeyin hakikisini istemek neye yarar? Realizm bir şeyin hakikisini ister, sanatın da realizmle hiçbir ilişkisi yoktur."²

Craig'e göre, tiyatro her şeyden önce görsel bir sanattır. Seyirci, bir oyunu dinlemeye değil, görmeye gelir. Görsellik, teatral ifadenin en önemli ögesidir. Sahne tasarımında gerçeğe benzerliğin değil, düşsel ve şiirsel bir atmosfer yaratmanın gerekliliğini savunmuştur. Stanislavski'ye göre, Craig'ın istediği, çizgi ve ışık yardımıyla, aktöre, sayısız ruh durumları yaratmaya elverecek bir fon oluşturmaktır.³ Hareketli sahne tasarımı, Craig'e göre, görselliği sağlayan en önemli öğedir. Stanislavski, Craig için şöyle demiştir:

"Bir yandan bütün gücüyle tiyatrodaki her türlü gelenekçiliğe karşı çıkıyor, öte yandan da yorumlarını şiirsellikten

yoksun bırakan kupkuru doğalcılığı ve yalınlığı reddediyordu. Craig kusursuzu, ideal olanı, yani yalın, güçlü, derin, yüceltici, sanatsal olanı, insanın coşkularının güzel anlatımını istiyordu.”⁴

Gerçekçiliği ve doğalcılığı sanat karşısı olarak gören Craig, doğalcı oyunculuğu da yadsımıştır.

“...realizm, hayatın bu kaba saba ifadesi, o herkesin tanıdıkça ters anladığı şey. Hepsi de sanatın maksadından uzak: Onun maksadı hakiki hayatta olan şeyleri olduğu gibi aksettirmek değildir ki, çünkü hadiseleri yenip onlara yol göstermek imtiyazını kazandıktan sonra hadiselerin arkasına düşmek sanatkârın âdeti değildir. Hayat asıl ruhun benzerini aksettirmelidir. Çünkü kendi güzelliğini kayda geçirtmek için sanatkârı seçen ruhtu. Ve o resim, şayet yaşayanların tasviriyse, güzelliği ve inceliği sebebiyle ona renk, hayalin meçhul ülkesinden seçilmelidir.”⁵

Craig, oyuncuların fotoğraf sanatına taş çıkartırcasına doğayı yansıtmaya kalkmasını eleştirir. “Benim zevkim gayretli fotoğrafçıya rekabet etmek olmayacaktır ve ben daima hayatın bize görünen şekline tamamıyla aykırı bir şey elde etmeyi hedef tutacağım.”⁶

Craig’e göre, bir oyuncu, ancak kendine ilişkin birtakım tesadüfi itiraflarda bulunan bir varlıktır; fakat sanatta tesadüflere yer yoktur. Bu sebeple Craig, oyuncu öğesinin tiyatrodan kaldırılması gerektiğini savunmuş, yerine kuklanın geçirilmesini önermiştir.

“Aktörü ortadan kaldırın, bozuk sahne realizminin vücut bulup inkişaf etmesine yarayan vasıtaları da yok etmiş olursunuz. Artık aktüalliteyle sanatı birbirine bağlayarak bizim aklımızı karıştıran canlı bir sima kalmayacaktır; üzerinde etin vücudun zaaflarıyla titremeleri görülen hiçbir canlı sima kalmayacaktır. Aktör gitmeli, o gidince yerine cansız bir sima gelir; kendine daha iyi bir isim kazanıncaya kadar ona Kukla üstü diyebiliriz.”⁷

Craig'e göre, ideal sanatçı, kendisini gösterme çabasında olan ve kendi özel yorumunu sahneye getiren oyuncu değil, her şeyi yapabilme gücü olan ama herhangi bir benliğe sahip olmayan "üstün kukladır" (*übermarionette*).

"Craig, erkeksiz, kadınsız ve da aktörsüz bir tiyatro düşlemekteydi. Bunların yerine, hiçbir kötü alışkanlığı ya da davranışı, boyanmış surati, abartılı sesi, küçümencik ruhu, değersiz tutkuları olmayan kuklaları koymak istiyordu. Bu kuklalar tiyatronun havasını temizleyecekler, sanata yüce bir ciddilik kazandıracak, yaratıldıkları cansız madde ise, Craig'e, nicedir ruhunda, imgeleminde ve düşlerinde yaşattığı aktörü canlandırmasına fırsat verecekti."⁸

Üstün kukla kavramı, gerçekçi tiyatronun psikolojik oyunculuk yönteminin reddidir.

"Rol yapmak bir sanat değildir. Bu sebeple aktörden artist diye bahsetmek doğru değildir. Çünkü tesadüf, sanatkârın bir düşmanıdır. Sanat curcunanın tam antitezidir. Curcunada birçok tesadüflerin bir araya yuvarlanmasından yaratılır. Sanat ancak bir taslaktan meydana gelir. Bu sebeple herhangi bir sanat eserini işlemek için hesaplı kitaplı maddelerle çalışabileceğimiz açıkça anlaşılıyor. İnsan bu maddelerden biri değildir. İnsanın bütün tabiatı hürriyete doğru meyleder; bunun için bir tiyatro maddesi olmasındaki faydasızlığının ispatını o kendi şahsında taşımaktadır. Modern tiyatrodaki erkek kadın vücutlarının kendi tiyatro maddeleri gibi kullanılması yüzünden orada, temsil edilen her şey ancak tesadüfi bir mahiyettedir. Aktörün vücudunun hareketleri, yüzünün ifadesi, sesinin sadası, hep heyecanlarındaki fırtınaların insafına kalmıştır."⁹

Craig'e göre oyuncu, görsel bir anlatım aracıdır. Oyuncunun en önemli anlatım ögesi, harekettir. Oyuncu, oynadığı rol kişinin ruhsal durumuyla özdeşleşme yoluna giderek karakter yaratmaya çalışmamalı; bunu, hareket ve simgeler aracılığıyla yapmalıdır.

Craig'e göre oyuncu, doğayı kopyalayarak bir karakteri yenisinden yaratmakla, bir aynadan olmaktan ileri gidemez. Oyuncu, oynadığı karakteri yaşamamalı, rolün içine girmemeli, özdeşleşmemeli, aksine rolün dışına çıkmayı amaçlamalıdır.¹⁰ Oyuncu, imgelemine ve aklını kullanarak kendini sürekli denetim altında tutmalı, bunun için rolünün dışında kalmalıdır.

"...tiyatronun esas itibarıyla gayesi kendi sanatını yeniden kurmasıdır, bunu, tiyatrodan şu 'şahıslandırma' (*impersonation*) fikrini, şu tabiatı tekrar fikrini söküp atmakla başlamalıdır; çünkü şahıslandırma gayreti tiyatroda bulundukça tiyatro hiçbir zaman hür olamaz."¹¹

Oyuncu, taklit eden değil, gösteren olmalıdır.

"Aktör hayata bir fotoğraf makinesinin hayata baktığı gibi bakar; fotoğrafa rekabet edecek bir resim yapmaya kalkışır; o kendi sanatının mesela musiki gibi bir sanat olduğunu aklına bile getirmez. O tabiatı tekrar etmeye uğraşır; tabiatın yardımıyla bir şey icat etmek onun aklına pek seyrek gelir, yaratmayı hiç düşünmez. Dediğim gibi, bir busenin şiirini, bir kavganın ateşini, ölümün sükûnunu yakalayıp aksettirmek isterken yapabildiği en iyi şey köle gibi, fotoğraf gibi kopya etmekten ibaret kalıyor -öpüyor, dövüşüyor, -sırt üstü yatıp ölü gibi duruyor- bir düşünürseniz bunların hepsi saçma sapan şeyler değil mi? Seyirciye bir fikrin ruhunu, özünü veremeyip sadece o şeyin sanatsız bir kopyasını, ikinci bir örneğini gösterebilen sanat zavallı bir sanat ve zavallı bir maharet değil midir? Bu adama taklitçi derler sanatkar değil."¹²

Seyirci de, oyuncuyla özdeşleşmemeli, tiyatrodaki olduğunu unutmamalıdır.

Craig'in oyunculuğa ilişkin düşünceleri, dışavurumcu akımın sanatçılarına ve epik tiyatro kuramını oluşturan Bertolt Brecht'e öncülük etmiştir.

"...yönetmen için önemli olan doğal olana öykünmek değildir. Hiçbir zaman da böyle olanaksız bir şeyi gerçekleştir-

meye kalkışmalıdır. Böyle bir yönetmen doğayı sahnede yeniden yaratmayı denememeli, doğanın en güzel ve yaşam dolu görüngülerinden kimilerini sahnede simgesel olarak göstermeye çalışmalıdır. Yoksa, tanrısal bir konuma ulaşma uğraşı içinde bulacaktır kendisini. Yönetmen doğaya öykünmekten ya da doğal olanı yakalamaya çalışmaktan uzak durduğu sürece, böyle bir durumla karşı karşıya kalmayacaktır, çünkü hiç kimse doğal olana ulaşamaz ve onun kopyasını yapamaz.”¹³

Craig, Wagner’in Ortak Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) anlayışına karşı çıkar. Tiyatro, diğer sanatların bir bileşimini değildir, hatta diğer sanatlarla arasında hiçbir alıp vereceği yoktur. O, özerk bir sanattır.

“...tiyatroda işine lüzum olmayan yalnız muharrir değildir. Müzisyenin işine de orda lüzum yok, ressamın işine de lüzum yok orda. Bunların üçü de katiyen lüzumsuzdur. Onlar kendi ellerindekiyle kanaat etsinler, kendi saltanatlarında kalsınlar, bıraksınlar tiyatrodakiler de kendi âlemlerine dönsün. Ancak bu sonuncular (tiyatrocular) bir kere daha birleşecek olursa, öyle büyük bir sanat, öyle dünyaca sevi-
lecek bir sanat fışkıracak ki, onun içinde yepyeni bir dinin belireceğini şimdiden haber vereyim. O din artık vaaz etmeyecek, esrarı önümüze serecek. O bize heykeltıraşın, ressamın gösterdiği sarîh suretleri göstermeyecek. O örtüyü kaldırıp bize düşünceleri sessizce fakat hareket vasıtasıyla gösterecek... İşte görüyorsunuz ki –inşallah görüyorsunuzdur– tiyatronun ressamla da resimle de hiçbir alakası yoktur, tıpkı tiyatro muharriri ve edebiyatla alakası olmadığı gibi.”¹⁴

5.

AVANGARD AKIMLAR

Tarihsel avangard akımlar, kaynaklarını modernizmden almıştır. Bu akımların ortak yanı, doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır. Ortaçağdan bu yana süregelen olan, sanatın doğayı ve yaşamı gerçekliğe sadık kalarak yansıtma görevi sorgulanmıştır. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımında, gerçeklik öznel bakış açısı, bilinçaltı içeriğinin doğrultusunda biçimlenir. Fütürizm (Gelecekçilik) kuramı, 20. Yüzyıl başında teknolojideki hızlı gelişimin etkisinde, sanatın makine çağına uygun özellikler taşıması gerektiği ilkesine dayanır. Dada’cılıkta ise, gerçeklikle sanat yapısı arasındaki tüm bağlar temelden olumsuzlanarak ortadan kaldırılmıştır.

Tarihsel avangard akımlar, sanat ve yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırmayı, yaşamla sanatın birbirinden kopukluğunu gidermeyi amaçlar. Doğalcı anlatıma karşıt olarak, gerçekliğin aldatıcı yüzeysel görünümünü değil, insanın içsel doğasını cisimleştirerek, gerçekliğin daha derin bir düzeyine ulaşmayı amaçlar.

Tiyatroda sirk, varyete, kabare gibi türler, doğalcı-gerçekçi akıma karşı çıkışın belirtileri olarak tarihsel avangard hareketleri içinde önem kazanmıştır.

“...dadacılarla dışavurumcular kabare gösterilerinde örgütlendi. Fütüristler, varyete özellikleri taşıyan, kısa gösterim (performance) türünü ilk yaratanlardı. Gerçeküstücü akımın yapıtlarında sirk, vodvil, pandomim, dans ve yeni bir sanat dalı olan film, bir ‘pot-pourri’ oluşturuyordu. Bauhaus deneysel tiyatro çalışmalarında da tiyatronun temel öğeleri, hareket halindeki insan bedeni ile uzamın matematiksel ilişkileri araştırıldı.”¹

Psikolojik temelli, dramatik yanılsamacı tiyatronun yerine, geniş kitlelere seslenecek yeni bir tiyatro önerilir.

Avangard akımların tiyatro estetiğine getirdiği yenilikler, öz-biçim diyalektiğinde biçimin ağır basmasıyla birlikte, sözün öneminin azalması ve görsel iletişimin ön plana geçmesi, sahnenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesi ve oyun yapısının parçalanması olmuştur.² "...avangard-öncesi sanatın (organiklik, parçaların bütüne tabiyeti gibi) asli birtakım kategorileri avangardist eserde düpedüz olumsuzlanmıştır."³

Fotoğrafın doğuşuyla birlikte, gerçeklik mekanik yolla kesin bir şekilde yansıtılabilir hale gelmiş ve bu, güzel sanatların mimetik işlevini azaltmış, sanatı natüralizm ve realizmden farklı arayışlara sürüklemiştir. Böylece, "organik olmayan" sanat eseri kavramı ortaya çıkmıştır.⁴ Geleneksel sanat eserinde parçalar bütüne tabiyken, avangardist eserde parçalar kendi başlarına özerk anlamlar taşır.

"Organik sanat eseri, doğanın bir eseri olarak görünür. ... Organik sanat eseri, yapılmış bir şey olduğu gerçeğini fark edilmez hale getirmeye çalışır. Avangardist eser içinse tam tersi söz konusudur. Kendini yapay bir inşa, bir yapıt [Artefakt] olarak gösterir. Bu bakımdan montaj, avangardist sanatın temel prensibi sayılabilir. 'Monte edilmiş' eser, gerçeklik fragmanlarından oluşmuş olduğunu işaret eder; bütünlük görüntüsünü [Schein] kırar. ... Organik eser bir bütünlük izlenimi uyandırmayı amaçlar. Tekil unsurları sadece eserin bütünüyle ilişki içerisinde anlam taşıdığından, tekil halde algılandıklarında da daima eserin bütününe işaret ederler. Buna karşılık avangardist eserde tekil unsurlar çok daha yüksek bir özerklik derecesine sahiptir; bu nedenler eserin bütünü kavranmaksızın, tekil olarak ya da gruplar halinde de okunabilir ve yorumlanabilir. Avangardist eser söz konusu olduğunda, olası anlamlar toplamını eksiksiz biçimde bünyesinde barındıran bir bütün olarak eserden ancak sınırlı bir anlamda söz edilebilir."⁵

Avangard akımlar, gerçeklikten daha anlamlı olan düşsel bir tiyatro biçimi yaratmayı amaçlamışlardır. Seyircinin şoka uğratılması, sanatsal niyetin hâkim prensibi haline gelmiştir.⁶

Avangardist estetik, yaşam ile sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlar. Bu anlayış doğrultusunda, sahne ile seyirci karşıtlığının yok edilmesi amaçlanmıştır.

5.1. DIŞAVURUMCULUK

Tiyatroda dışavurumcu estetiğin kökleri, August Strindberg'in düş dramaturgisine uzanmaktadır. Oyunun gelişimi psikolojik bir nedensellikten kaynaklanan eylemler zincirine dayanmaz; düş, imge, masal dünyası ve somut gerçeklik birbirinden ayrılmaz. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek iç içedir. Her şey olasıdır, zaman ve mekân yoktur.⁷

Gerçekçi ve doğalcı akıma karşı çıkan dışavurumcu estetik, yüzeysel-nesnel gerçeğin, asal gerçekliğin yalnızca küçük ve önemsiz bir parçası olduğunu iddia eder, gerçekliğin gözlenebilir bir olgu olarak ele alınmasını reddeder. Amaçlanan, gerçekliğin tümünü göstermektir. Bu yüzden, dışavurumcu tiyatro, yüzeysel yaşam gerçeğine uygunluk zorunluluğunu tümünden yadsır. Asal gerçeklik, insanın ruhsal niteliklerinde aranmalıdır. Bilinçaltı gerçeği, bilinç üstüne çıkarılmalıdır. Sahnede, görüntüsel çarpıtma, bozulmuş çizgiler, sıra dışı renkler, abartılmış hareketler ve mekanik bir düzenden yararlanılır; bunlar, seyirciyi görünen gerçeğin ötesine taşımak için kullanılan tekniklerdir.

Odak konumda bulunan bir "ben" in öznel bakış açısı, mantıksal ve zamansal akış dışında gelişen olaylar zinciri, düşlerde olduğu gibi, belli bir kronolojik sıralanma veya süreklilik içermeyen sıçramalı akış, dışavurumcu tiyatronun dramatik yapısını oluşturan en önemli öğelerdir.

Dışavurumcu tiyatro, diğer tarihsel avangard hareketlerden farklı olarak, yazılı metni reddetmez. Sahne dili kadar dramatik metne de önem verir.⁸

Dışavurumcu akımın hedefi, estetik soyutlamadır.

"Estetik soyutlama, aynı zamanda dış dünyanın kaosunu yenmenin yoludur. Ancak burada gerçek dünyanın olumsuzlanması söz konusudur. Yaşamı dışlamak, nesneleri, yaşamsallığını ellerinden alarak onları 'kendinden-şey'e dö-

nüştürmek, dışavurumcu hedeflerdir.”⁹

Sahne, dünyanın fiziksel temsili değil, iç dünyanın bir yansıması olmalıdır.

“...dışavurumcu oyun ya da resim ideal olarak sanatçının öznel bakışını, seyircinin zihnine, aklın ve toplumun belirlediği bakış açısının filtresinden geçirmeden gönderen saydam bir iletken olmalı ve böylece ‘yaşanmış hakikat’ haline gelmelidir. Sanatsal süreç hiçbir anlamda seyircinin gözlemci olarak eleştirel biçimde izleyebileceği ya da bireysel olarak tepki göstereceği nesnel bir gerçeklik yaratma amacıyla değildir.”¹⁰

Dışavurumcu oyuncu, oynamakta olduğu gerçeğini gizlemez, tiyatroyu inkâr etmez veya gerçeklik numarası yapmaya kalkmaz.¹¹ Kornfeld, şöyle demektedir:

“...oyuncu, ileteceği düşünceleri ve sözleri söylediği anda içine doğmuş gibi davranmamalıdır. Sahnede ölmesi gerekiyorsa, nasıl öldüğünü anlamak için hastane kapılarında sürünmemelidir; ya da sarhoş olacakssa sarhoş kişiler üzerinde gözlem yapmak için meyhaneye gitmemelidir. Kollarını iyice açıp sınırsız bir özgürlük duygusu içinde, yaşamında hiç konuşmadığı gibi konuşmalıdır; ve taklitçi olmamalıdır. (...) Kısacası, oynamaktan utanmamalıdır. Eğer oyuncu oynadığı karakterleri anılarına göre değil de, canlandıracağı rolün duygu ve yazgısını kendi deneyimine göre ve hareketlerini de bu deneyime uygun bir duruma getirirse, (...) o zaman, gözlem ve taklide dayanan kişinin gerçek olmayan yapay duygu ifadelerinin çok üstünde, salt, yalın ve güçlü bir ifade yakalayabilecektir.”¹²

Oyuncu, sadece içsel gerçeğini dışsallaştırır, gözlem yapmaz, başkalarını incelemeyiz, karakter analizi yapmaz, sadece ve daima kendisini oynar. Oyuncu, “hayatın psikolojik bir felsefesinin iplerinin oynattığı bir kukla değildir.”¹³

Dışavurumcu oyuncu, günlük yaşamla arasındaki bağı bir kenara bırakmalı, nesnel gerçekliği bir kenara itmeli, olabildiğince

teatral ve soyut olmalıdır. Hareketleriyse, önceden saptanmış, mekanik, kuklavari olmalıdır.

Dışavurumcu tiyatrodan oyun kişileri, tipik çizgiler ile belirtilen soyut ve kavramsal tiplerdir, karakter boyutları içinde ele alınmazlar.

Dışavurumcu estetik, oyuncunun duygularını yansıtmak için tartımlı hareket, duruş ve simgesel jestler geliştirmiştir. Doğrudan fiziksel araçlara başvuran böyle bir tekniğin geliştirilmesi, Grotowski'ye öncülük etmiştir. Grotowski'nin tiyatro estetiğinde, dışavurumculuk akımının etkileri görülür.

Dışavurumcu tiyatro estetiği, Wagner'in Gesamtkunstwerk Ortak Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) anlayışını karşı çıkar. Dışavurumcu yönetmen Jessner şöyle demektedir: "Tam anlamıyla arı bir müzik ve tam anlamıyla arı bir resim olduğu gibi, arı bir tiyatromuz da olmalıydı."¹⁴

5.2. DADA-GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Dadacıların gösterileri, kabare biçimindedir ve seyirciyi oyuncularla atışma içine çekmeyi amaçlar. Böylece, yaşam ile sanat, seyirci ile sanatçı arasında bir ortaklık durumu kurulması beklenir.

"Tiyatrodan Dadaizm için duyulan bu büyük umutlara karşın, bu hareket sahnede gerçek bir etki bırakmamıştır. Ve bu da şaşırtıcı değildir. Dada son derece yıkıcı ve nihilizmde öyle köktenciydi ki, yapıcı bir ortak çalışmaya dayanan bir sanat biçiminde yaratıcı olması beklenemezdi."¹⁵

Gerçeküstücü akımda da, şok, eşzamanlılık ve rastlantı ilkelelerinin dramatik yapıda kullanılmasıyla, geleneksel oyun-seyir ilişkisi bozularak seyircinin sanat eseriyle daha dolaysız bir ilişkiye girmesi hedeflenmiştir. Apollinaire şöyle demektedir:

"İnsan yürüme cylemini taklit etmek istediğinde, bacağa hiç benzemeyen tekerleği yarattı. Böylece bilmeden gerçeküstücülüğü kullandı."¹⁶

Dadaizm ile başlayan yeni sanatsal arayış, gerçeküstücülük

akımının oluşmasında öncü rol oynamıştır. Gerçeküstücü estetik, yaşam gerçeğine sırtını dönerek, mutlak olanı bilinçaltında aramış, görünüşten çok özü anlatma yoluna gitmiştir. Bilinçaltı gerçeğine ulaşabilmek amacı doğrultusunda, insanı tutsak eden mantık, etik ve estetik kurallarının yıkılmasını zorunlu görmüştür. Yvan Goll şöyle demektedir:

“Yazar, beş duyardan çok farklı alanlar olduğunu anlamalıdır.Onun ilk görevi tüm dışsal biçimleri yıkmaktır. ... İnsan ve nesneler olabildiğince yalın bir biçimde soyulmalıdır ve daha büyük etki için büyütle bakılmalıdır. ... Tiyatro, kendini ‘gerçek’ yaşamla sınırlamamalıdır; gerçeğin ardında yatan öğrenildiğinde bu ‘üst gerçek’e dönüşecektir. Saf gerçekçilik, yazında şimdiye kadar yapılmış en kötü hatadır.”¹⁷

Gerçeküstücü akım, Freud’un bulgularından etkilenmiş ve psikanalize özel bir ilgi göstermiştir. Gerçeküstücü estetiğin tiyatroya etkisi, seyircide şok etkisinin sağlanması amacıyla, zaman ve mekânın mantık bağının koparılması, sahnede simgelerin çarpıtılması, türleri bir arada kullanarak biçimsel karmaşa yaratılması olmuştur.

Gerçeküstücü estetiğe göre, sanat, gerçekten daha gerçektir ve tiyatro, asla gerçeğin bir kopyası durumuna indirgenmemelidir. Apollinaire, *Tirésias’ın Memeleri* adlı oyununa yazdığı prologda bu anlayışa açıklık getirmektedir:

“Tiyatronun gerçeğin bir kopyası olmaması için
oyun yazarı elindeki tüm mucizeleri
Kullanmakta haklıdır...
Canı isterse
Kalabalıkları cansız nesnelerle konuşturmakta da
Zaman ya da mekâna uymaması da öyle
Onun evreni oyundur
Bu evrende Yaratıcı Tanrı odur
Onun iradesi hükmeder
Sesleri jestleri hareketleri kitleleri renkleri
İsteddiği gibi yaratan

Yalnızca bir yaşam dilimini resmetmek için değil
Yaşamı tüm gerçekliğiyle ortaya koymak için”¹⁸

Gerçeküstücü estetikten en çok etkilenen tiyatro adamı, **Antonin Artaud** olmuştur. Artaud’nun tiyatro estetiğinde, gerçeküstücü akımın etkileri görülmektedir.

5.3. FÜTÜRİZM

Fütürizm akımında, doğa yerine makine yüceltilmiştir. Fütürist tiyatro, **Adophe Appia**’nın düşüncelerinden etkilenerek, boyalı panolardan oluşan dekor anlayışına karşı çıkmıştır ve değişik yoğunluğu, devinimi ve renkliliği olan psikolojik ışık yöntemini kullanmıştır. Bu dinamik ışık mimarisi, oyuncunun oyunu yerine üç boyutlu ışıksal anlatımı geçirmeyi amaçlar.

“Sahne tasarımı yenileştirmeliyiz. Sahneye kazandıracığımız yeni görünüm, boyalı kulislerden tümüyle vazgeçilmesine bağlıdır. Sahne tasarımı artık boyalı bir fon olmaktan çıkacak, alacalı aydınlatmalarla canlanan renksiz, elektromekanik bir yapıya kavuşacaktır. Aydınlatmayı sahnedeki eylemek ve ruh haline göre düzenlenecek olan projektörler ve renkli camlar sağlayacaktır. Işık kaynaklarının çeşitliliği ve dinamik düzeneği sahneye ışık, renk ve gölgelerden oluşan harika sonuçlar yansıtacaklardır. Böylece aydınlatılmayan alanlar gibi sevinç yumakları oluşturan parlak alanlar da oluşacaktır. Bu eklemeler, bu gerçekdışı çarpışmalar, bu duygu zenginliği ve o hareketli sahne mimarisi üç boyutlu alanları da kullanarak sahnedeki eylemlere yaşamsal güç katacaklardır. Bu araçlarla aydınlatılmış bir sahnede oyuncular da günümüz tiyatrosunda pek önemsenmeyen ya da az oranda yararlanılan dinamik bir etki yaratacaklardır.”¹⁹

Gordon Craig’in düşüncelerinin etkisi de, fütürist sahnede zaman zaman kuklaların canlı oyuncuların yerini almasında kendini göstermektedir.

“Artık küçük insancığ! dikkat çekmeden sahneden uzak-

laştırmanın zamanı gelmiştir. Oyuncunun sahneden uzaklaşmasından sonra sahnenin boş kalmayacağını garanti ederim size, çünkü bundan sonra oyuna artık nesneleri getirip onları oynatacağız.”²⁰

Fütürist tiyatrodaki oyuncu, yorum açısından tehlikeli bulunmaktadır ve gereksiz bir öğe durumuna indirgenmiştir.

“Geleneksel ve geleneksel olmayan tiyatrodaki oyuncu hep sahnedeki eylemin belirleyici tek ve vazgeçilmez öğesi gibi görülür. Craig, Appia ve Tayrov gibi günümüz tiyatrosunun en yeni kuramcıları ve oyun yazarları, oyuncunun işlevini düzenlemişler ve önemini azaltmışlardır. Craig, oyuncuyu bir renk lekesi olarak görür, Appia, yazar, oyuncu ve mekân arasında bir hiyerarşi kurar; Tayrov ise, onu bir nesne olarak görür, yani sahnedeki birçok öğeden biri olarak. Ben ise oyuncu’yu sahne eylemi için gereksiz bir öğe olarak görüyorum. Bu nedenle oyuncu, tiyatronun geleceği için tehlikelidir. Oyuncu, yorum öğesi için en sorunlu ve en garantisiz ayrıntıdır. Bir tiyatro oyununa ilişkin sahne anlayışı uygulamada mutlak olanı gösterir, oyuncu ise, hep göreceli olanı temsil eder. Gerçekten de oyuncunun bilinmezliği’dir oyunun biçimini kuran ve sonucu olumsuz etkileyen. Tiyatro sanatında yapılan en abes uzlaşma, oyuncunun yorum öğesiyle bağdaştırılmasıdır benim gözümde.”²¹

Oyuncu, diğer öğeler gibi yalnızca bir araçtır. Tiyatroyu oluşturan tüm öğeler, aynı değerdedir, hiçbirisi bir diğerinden öncelikli değildir.

“Salon ile sahnenin görsel etkileri birbirlerinden ayrılmalıdır ve birey olan oyuncuların yerini anonim kişiler almalıdır. Sahne, yaratıcı düşgücünün oyun alanı olmalıdır. Oyunda sahnedeki kişiler ile nesneler ve dekor aynı değerdedir. Herkesin bildiği gibi, günümüzde birçok olanaklara sahibiz, ancak sahnede egemen olan birey de diğerleri gibi bir araç olmalıdır.”²²

Fütürist estetik, sanatlar arası engelleri yıkmayı ve sahnede

modern teknolojiden yararlanarak multimedya gösterileri yaratmayı amaçlamıştır. Fütürist tiyatro estetiğini oluşturan temel öğeler, teknik araçlar, varyete, sirk, akrobasi, dans, kısa doğaçlama skeçler, film, projeksiyon, sahnede hareket eden dekor, figür, nesne ve ışıklardır. **Marinetti**, varyete tiyatrosunu yüceltmektedir:

“Varyete Tiyatrosu, içinde olmadığı takdirde kendini gerçekleştiremez bir gösteri haline getirecek sayısız görüntüyle onu zenginleştiren sinemayı kullanan tek tiyatrodur... Varyete Tiyatrosu... içinde tüm yeni anlamlarıyla ışık, ses, görüntü ve dil gibi modern gereçler ve bunların algılamamızın az keşfedilen bölümlerine hitap eden gizemli ve açıklanamaz genişlemeleri gibi gerçeklerle ürettiği, benim ‘Fütürist olağanüstülük’ dediğim şeyi doğallıkla ortaya çıkarır... Varyete Tiyatrosu seyircinin katılımına açıktır. Aptal bir sandalcı gibi statik bir biçimde durmaz. ... Sahnede, kulliste ve orkestra çukurundan eylem her an, eş anlamlı olarak değişebilir... Varyete Tiyatrosu, bizim perspektifle, oranla, zamanla ve uzamla ilgili tüm algılarımızı yıkar...”²³

Bu tiyatroda içine kapalı, düşünen seyirci bir şokla uyarılır; düşünmesi önlenerek sinirsel bir heyecan yaratılır. **Marinetti** şöyle demektedir:

“Tiyatroda alışlagelmiş çalışmalara karşı çıkılmalı, yenilik getirilmelidir. Geleceğin tiyatrosu, kendine örnek olarak gece kulüplerini, müzikholleri, sirk gösterilerini almalıdır. Tiyatro, gerçeğin taklidini değil ruhunu yansıtmalı ve bu öze popüler eğlence türlerinin biçimini uygulamalıdır. Böyle bir tiyatronun özelliği, çeşitli gösteri araçlarının öğelerini bir araya getirmesi, genel olarak devingen bir görüntü sağlaması, oyuncular arasında canlı bir alışveriş kurması ve kaygısız bir atmosfer yaratmasıdır.”²⁴

Bu tiyatro, seyircinin katılımından yararlanır. **Marinetti**’nin deyişine göre, “Seyirci, ağzı açık bir budala gibi kalmaz, eyleme sesli bir biçimde katılır, birlikte şarkı söyler, orkestraya eşlik eder, harika doğaçlama diyaloglarla oyuncularla bağlantı kurar.”²⁵

Fütürist estetiğin odak noktasında eşzamanlılık ilkesi yatar. Bu ilke, zaman akışını yadsır, sanat yapıtında, öznenin kendi başına yapayalnız bulunduğu "zaman dışı" bir mekân oluşturur.

Fütürist tiyatro estetiği, sayısız durumu, duyguyu, düşünceyi, olay ve simgeyi, birkaç dakikaya sığdırmaya çalışır. Bu kısalık sayesinde, çağın gereklerine uygun, oldukça hızlı, fazla sözcük gerektirmeyen yeni bir tiyatronun yaratılması hedeflenmektedir. Fütürist tiyatro, sinema ile rekabet etmek ve onu alt etmek iddiasını taşır.²⁶

Fütürist tiyatro, tiyatro metinlerinin geleneksel dramatik yapısına karşı çıkar. Olasılık kurallarını ve olaylar arasındaki neden-sonuç bağlarını, gerçeklik yanılsaması yaratma amaçlı ayrıntı düşkünlüğünü yadsır. Her şey bağımsız, mantıkdışı, gerçektışı olmalıdır.

"Fütürist tiyatro bireşimi, keyfince kullandığı öğeleri gerçeklikten alıyor olsa da, mantığın egemenliğine girmeyecek, fotoğraf tekniklerinden uzak duracak, özerk olacak ve ancak kendisine benzeyecek."²⁷

Fütürist tiyatro, Enrico Prampolini'nin deyiimiyle, tinsel dünyanın yansımalarını, sahne alanında eylemler olarak canlandırmaktadır.²⁸ Bu yüzden, fütürist sahne tasarımında, yaşam gerçeğine uygunluk bütünüyle görmezden gelinerek, bir düşsel görünüm yaratılmaya çalışılır.

"Sahne, salonda oturulan bir yeri kesinlikle anımsatmamalıdır. İzleyicilerin orada karşılarında gördükleri şey, bütünlükle o güne kadar hiç görülmemiş, duyulmamış biçimde, yepyeni bir peri masalı dünyası olmalıdır."²⁹

Fütürist tiyatro estetiği, sahne tasarımında, geleneksel çerçeve sahnenin çağın gerektirdiği teatral ifade biçimine uymadığı görülmektedir.

"Biz geleneksel çerçeve sahne'nin yerine, çok boyutlu fütürist mekân tiyatrosunu getirdik. Çerçeve sahne ve günümüz tiyatrosunun drama anlayışı, yeni tiyatro duyarlılığına uymuyor artık. Çerçeve sahne'nin yatay yüzeyi ile kübik boyutu, dramatik eylem'in son etkilerini engellemekte, onu sah-

ne çerçevesinin ve geniş bakış açısının kölesi haline getirmektedir. Çerçeve sahnenin kaldırılmasıyla dramatik eylemin teknik olanakları daha geniş, daha kapsamlı bir yelpazeye kavuşacaktır. Böylece, geleneğin üç boyutlu sınırları da aşılmış olacaktır. Yatay alanın sınırları delinerek, yeni dikey, yatık ve çok boyutlu öğeler gelecektir; çerçeve sahnenin kübik direnci mekân içinde, üç boyutlu dinamik öğeler arttırılarak kırılacak, fütürist çok boyutlu çevreli tiyatro yaratılacaktır. Elektrodinamik, üç boyutlu ışık öğelerinden oluşan çok boyutlu mimari, tiyatro alanının merkezini oluşturur. Bu yeni sahne tasarımı, yatay çizgiye takılıp kalan geniş bakış açısını aşmayı ve yepyeni zenginlikler kazanmayı olanaklı kılar.”³⁰

Fütürist estetiğin, tiyatronun merkezine koyduğu en önemli öge, uzamdır.

“Mekân, çevrenin metafizik bir nuraylasıdır*. Çevre, insan eylemlerinin tinsel izdüşümüdür. Öyleyse, dramatik eylemin içeriğini sahne alanında ritmi belirleyen mekândan daha iyi kim vurgulayabilir? Mekânın, oyuncunun işlevini üstlenerek kişiselleştirilmesi ve sahne ortamı ile izleyiciler arasında bağ kurması, tiyatro tekniği ve sanatının en önemli buluşlarından biridir. Çünkü bu yolla sahne birliği sorununu kökünden çözülmüş olur. Mekânı, tiyatroyu yönlendiren sahnenin bir bireyi olarak görürsek, anlarız ki, bu sahne birliği sahne dünyası’nın dinamiği ile oyuncu-mekânın dinamiği arasındaki eşsürem dolayısıyla kurulur.”³¹

Fütürist estetiğe göre tiyatro, trajik, dramatik ve komik gizemin açığa çıkarıldığı yerdir.³² “(Tiyatro şudur): Tinsel dinamizme gizemli tapını ve gelecek dinine giden tinsel soyutlamanın merkezi olarak panoramik bir eylem bireşimi.”³³

Fütürizm akımından en çok etkilenen tiyatro adamları, Meyerhold ve Piscator olmuştur. Bu iki sanatçının estetik düşüncelerinde, fütürist duyarlılığın izleri görülür.

*Nur aylası: Resim sanatında Hristiyan azizlerinin resimlerinde başlarının üstüne çizili ışıktan çember, hale. Ayça. (Yay. N.)

5.4. BAUHAUS

Bauhaus estetiğine göre, tiyatronun en önemli ögesi, uzamdır. Bauhaus akımı tiyatroyu, gerçek yaşamın bir yansıması olarak görür.³⁴

“...tiyatro duyularüstü bir düşüncenin, duyuların algılayacağı bir biçime dönüştürülmesini sağlar. Buna göre dinleyicinin ve izleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, duyularla algılanabilir bir biçime (söze, sese ve mekâna) dönüştürülmesindeki başarıya bağlıdır. Tiyatro yapısında aranacak koşulları belirleyen düşünceleri yönlendiren, ancak oyunculuk edimi ve onun mekânla olan ilişkileridir; yazınsal metnin ve müziksel çalışmanın bu yönlendirmede bir rolü yoktur.”³⁵

Bauhaus estetiğine göre, tiyatro, soyut ile somut arasındaki ilişkinin kurulduğu bir uzamdır, içinde oynanan oyuna uygun bir kılıf oluşturmalıdır. Bu sebeple, tiyatroyu biçimlendiren, her şeyden önce mimardır. Çünkü oyunu, sahnenin biçimi yaratır.³⁶

“Sahne yapıtı, yapı sanatı yapıtıyla orkestral bir bütünlük içinde bağlantılıdır; her ikisi de birbiriyle alış-veriş içindedir. Bir yapıda tüm uzuvlar nasıl yapıtın bütünlüğü uğruna kendi benliklerinden vazgeçerek ortak yaşamsallığa boyun eğerse, sahne yapıtında da birçok sanatsal sorun, kendilerinden daha üstün bir bütünlüğe doğru bir araya gelir. Sahne, özünde metafizik bir özleminden kaynaklanır, duyular üstü bir ‘idea’ın duyulara yönelik biçime dönüşmesine hizmet eder. Seyircinin ve dinleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, ‘idea’ın görsel ve işitsel duysal algılanabilir uzama dönüştürebilmesine bağlıdır.”³⁷

İzleyicinin ruhunu etkileyebilmek, düşüncenin görsel ve işitsel açıdan algılanabilen bir uzama dönüştürülmesine bağlıdır.³⁸ İzleyici kitlenin sessizce izlemesine ve sadece kendi içinden etkilenebilmesine değil; katılmasına ve sahnedeki eylemle bütünleşerek arınmasına katkıda bulunan bir biçim gerçekleştirilmelidir. Ve

çerçeve sahne, söz konusu biçimsel arayışa uymamaktadır.³⁹

“Mekân oluşturuçu bütün öğeler mimari bakımdan ele alınmalıdır; bu öğelerin amaca ve hedefe yönelik bir biçimde bir araya getirilmesiyle insani bir bileşim, yani halkı birleştiren bir toplum tiyatrosu, kitlelerin yaşayan düşüncesinin bir merkezi ortaya çıkacaktır. Oyun yeri ile izleyici yeri kaynaşmalıdır; bu bir eklemleme olmalıdır, bir ayrışma değil. İzleyiciyi sarsalayıp tartaklayarak içine düştüğü kafaca ilgisizlikten sıyırmak ve oyunun bir parçası haline getirmek için bütün mekânsal çareler harekete geçirilmelidir: Bunun için sahne ile izleyici yeri birbiriyle, aynı bir zincirin halkaları gibi iç içe geçmelidir; oyunda geçenler izleyici yerine taşırılarak, izleyicilerin önüne, çevresine ve arasına götürülmeli, böylelikle izleyicinin de oyun mekânının bir parçası haline gelmesi sağlanmalı, oyun perdenin arkasına saklanmamalıdır; bunun için de izleyiciler etken bir biçimde oyuna katılmalıdır; mekânsal görüntüler eklenmeli ve bütün tiyatroya, sadece derinliksiz bir “dekor” yerine, üçboyutlu bir mekânla canlılık kazandırılmalıdır; mekân içinde her üç yöne de hareket edebilen mekanik düzenekler ve ışık birimleri yapılmalıdır; sahneye koyucu bunları kullanarak, karartılmış oyun yeri içinde hayalindeki her türlü değişken mekânı yaratabilmelidir; bir projeksiyon ve film makineleri sistemi kurularak, sahneye koyucunun bunların yardımıyla izleyici yerindeki bütün duvar ve tavan yüzeyler üzerine sinemadaki gibi hareketli sahneler yansıtarak, mekânsal sınırları yok edebilmesine, ışıkla çeşitli yeni mekânlar yaratabilmesine ve her türlü aksesuarla boyama dekoru en aza indirebilmesine olanak sağlanmalıdır. Tek tek projeksiyon yüzeylerinin yan yana gelip birleşmesiyle bir projeksiyon mekânı doğacak; tiyatro yapısı, değişken bir yanılısma mekânına dönüşecek ve asıl oyun yeri haline gelecektir.”⁴⁰

Mekânla ilgili tüm araçların hareketli olması gerekir; bu, seyirciyi uyusukluktan kurtarıp, onu etkileyerek oyuna katılmaya zorlar.⁴¹

Bauhaus akımı, tümel (bütüncül) tiyatrodan yana oluşuyla, Wagner'in Ortak Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) anlayışının uzantısında yer almaktadır.

Bauhaus estetiği, tiyatronun tüm öğelerini asal nitelikte görür. Hiçbir öğe, bir diğerinden öncelikli değildir.

Bauhaus estetiğinin, sahne plastiğine katkısı, Appia estetiğinden edindiği etkileşimlerle, sahne oylumunun her noktasının işlevsel duruma getirilmesi olmuştur. Çizgisel görünümünden oylumsal görünüme geçişte Bauhaus'un etkileri görülür. Bauhaus, sahne uzamını, insanın doğal biçimine göre düzenlemektense, insan bedeni ile sahne uzamını birleştirmeyi amaçlamıştır. Oyuncular, gezici mimari yapılar olarak algılanmaktadır.

"İnsan dediğimiz organizma, sahnenin kübik, soyut bir oylumu içinde yer alır. İnsan ve mekân, kuralları yerine getirmek zorundadır. Kimin kuralları geçerlidir, peki? Ya soyut mekân, doğal insan göz önünde bulundurularak, ona uydu rulur ve doğa ya da doğanın yanılsaması değiştirilir. Böyle bir şey, doğal, yanılsamacı sahnede geçer. Ya da doğal insan, soyut mekân dikkate alınarak, buna uygun olarak değiştirilir. Bu da soyut sahnede geçer." 42

6.

VSEVOLOD MEYERHOLD

Meyerhold (1874-1940), estetiğini Stanislavski estetiğinin karşıt cephesinde geliştirmiştir. Stanislavski'nin tiyatro yaklaşımı bir anlamda 19. Yüzyıl gerçekçiliğinin tiyatro alanındaki uzantısıdır. Meyerhold'a göre, gerçekçi akım, sanatı bir fotoğrafa dönüştürmekte¹, yaratıcılığı öldürmekte, sanatın sanat olarak varlığını sona erdirmektedir.²

“Stanislavski'nin başlangıç döneminde benimsediği Meiningen'ler sistemi her türlü teatrallığı yok ediyordu. Meiningen okulu, sahneleme tekniğini bir çıkmaza sürükledi. Teatrallık bir kenara atılınca, her şey bir fotoğraf düzeyine indirgenmiş oluyordu. Başka bir deyişle, yaratım kayboluyordu. Artık yaratıcılık kalmıyor, sanatın sanat olarak varlığı sona eriyordu. İşte oyun ilkesini bu çerçeve içinde açıklamak durumunda kaldık.”³

Meyerhold ise gerçekçi tiyatronun karşısına teatral tiyatro anlayışını yerleştirir. Teatrallık anlayışı, gerçekçi tiyatronun yaşamın aslına uygun kopyalarını yaratma yönteminin yerine, sanatçının düşleri ve görüşleriyle kavradığı yaşamın sahneye özgü bir dille ve seyirciye tiyatroda olduğunu unutturmaya çalışmadan yeniden üretilmesini içermektedir. Meyerhold, “Yaşamı sahne üzerinde göstermek demek, yaşamı yeni baştan yaratmak demektir,”⁴ der. Gerçekçilik akımının etkisiyle, kusursuz yanlısıma arayışına giren tiyatronun yitirmiş olduğu teatrallığı, tiyatroya geri vermek gerektiğini ileri süren Meyerhold, tiyatronun köklerine dönmesi gerektiğini savunmuş, bu amaçla geçmiş yüzyılların tiyatro biçimleri, Antik Yunan tiyatrosu, geleneksel Doğu tiyatrosu ve *Commedia dell'arte* üzerine araştırmalar yapmıştır. Özellikle *Commedia dell'arte*, Meyerhold için doğalcı tiyatronun ideal bir karşıtıdır ve aynı zamanda, oyuncular fiziksel, hareket temelli bir

performans sergilemeye zorlamaktadır. Üzerinde çalıştığı bu geleneksel tiyatro biçimlerinin ayırıcı özellikleri şunlardır:

“Yazından bağımsız, doğaçlamaya eğilimli olmaları; hareket ve jestleri sözlerin üstünde görmeleri; oyunculukta psikolojik bir hedefe yönelmemeleri; zengin ve etkili komik niteliklere sahip olmaları; ciddiden groteske, güldürüye kolayca geçişebilmeleri; sıcak bir konuşma tarzı, abartılı komiklikte spontan eşleşmeyi sağlayabilmeleri; oyun kişilerinin en önemli niteliğini öne çıkarıp genellemeleri, böylece teatral figürleri (maskarı) yaratma yoluna gitmeleri; oyuncunun işlevi konusunda birbirlerinden farklı olmamaları; oyuncuyu, aynı zamanda bir akrobat, jonglör, paskal, cambaz, gözbağcı, şarkıcı ve soytarı olarak görmeleri; bu çeşitliliği sağlayacak ve bedenin iç tartımı sağlayan bir ustalığa ulaştırarak spontan ve ekonomik hareketleri evrensel bir tekniğe oturtmuş olmalarıdır.”⁵

Meyerhold, gerçekçi tiyatronun yanılısama yaratma amaçlı dekoru yerine stilize edilmiş dekoru getirmiş, gerçekçi tiyatroya ait “Dördüncü duvar” anlayışını kırarak, sahne-salon ayırımını ortadan kaldıracak düzenlemeler yapmıştır. Stanislavski'nin psikolojik oyunculğu yerine hareket ve ritme dayalı “Biyomekanik” oyunculuk anlayışını geliştirmiştir. Mizansen müzik, ritim ve hareket temelinde şekillendirmiş ve oyuncunun yaratıcılığını gerçekçi tiyatronun fotografik benzeşimlerinden ve coşkusal temelinden kurtarıp, fiziksel ifade temelli bir oyunculuk dili inşa etmiştir.

Meyerhold'un sanat felsefesi, *fütürizm* akımından etkilenmiştir. Fütürist anlayış tiyatroya sahnede film gösterimi, motosiklet ve otomobil kullanımı, hareketli duvar yapısı, izleyici ve oyuncuların iç içe geçmesi gibi yenilikler getirmiştir. Oyuncuların sahne üstünde bir tür makine gibi işlev görmeleri gerektiğini savunan “biyomekanik” kuramı da fütürizmin bir uzantısı olarak kabul edilebilir.

“Büyük keşifler, çağdaş teknik ve düşüncedeki tüm deği-

şimler dünyanın nabız ritmini yeniden hızlandırmıştır. Zamanımız yok. Bu nedenle her alanda kısalık ve kesinlik istiyoruz. Belirsizlik ve ayrıntı ishalinin getirdiği çöküşü cecurca dengelemek için, özlü anlatıma, derinliğe ve canlılığa başvuruyoruz. Her zaman ve her yerde, sadece büyük olanı hedefliyoruz.”⁶

Ona göre, tiyatro, gelişen teknolojiye ayak uydurmak, tekniği sanatla birleştirmek zorundadır. Bu anlayışı, Piscator'la aynı doğrultudadır.

“Bugün elektrikli demiryoluna ve telsiz telgrafla sahip olan, yarın da uçağı emrinde bulacak olan seyircinin başını sinema numaraları döndürmekte, bu seyirci Maeterlinck'in kendisine, sinemanın getirdiği yeniliklerle sunulmasını istemektedir.”⁷

Bu anlamda, tiyatro, sinemanın teknik olanaklarından faydalanmalı, sinemayla yarışmalıdır. “Tiyatro sinemanın en olumlu kazanımlarını özümserse, sinema ile daha başarılı bir mücadele yürütebilir.”⁸ Tiyatronun, sinemaya yenik düşmemesinin yolu budur. Meyerhold'un bu görüşü, tiyatrodan, oyuncunun dışında her türlü öğeyi elemek gerektiğini savunarak “Yoksul Tiyatro” kavramını geliştiren Grotowski ile karşıtlık arz etmektedir.

“Sinemanın elindeki şaşırtıcı olanakları (eylemi bir ülkeden diğerine taşımak, gündüzden geceye atlamak, vb.) tiyatro da rahatça kullanabilir. Ayrıca tiyatroyu canlandırabilecek, hiç de sinematografik olmayan, daha pek çok yöntem bulunmaktadır. Yeter ki, büyük prodüksiyonlu bir filmin ortalama masrafını aşmayacak düzeyde mali olanak seferber edilsin. Biraz mali olanakla, başka bir deyişle, inşaat yapmaya yetecek kadar parayla, dinamizmi ve etkisi benzersiz boyutlara ulaşacak bir tiyatro ve sahne yaratılabilir. Balkonların kaldırılıp, tüm seyircilerin ortak bir duyguda birleşmesini sağlayacak bir amfiteatr yapılması; hareketli platformların dikey ve yatay yönlerde hareket edebilecek şekilde tasarlanması; çerçevesi olmayan, seyircilerin doğ-

rudan gözlerinin önünde bir sahne; tüm rollerde kalitenin arttırılması ve eşitlenmesi (herkesin bir büyük rol, ya da birçok ikincil rol oynaması yoluyla); sinemadaki kadar kolaylıkla olayların epizodlara parçalanmasını sağlayacak güçlü ve hassas ışıklandırma teknikleri: Bu öğelerle gerilimi hiç görülmedik düzeylere tırmanacak ve sesli sinemaya ders verebilecek bir tiyatro eylemi yaratılabilir.”⁹

Meyerhold, Wagner'in Ortak Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) düşüncesini desteklemiştir. Ona göre tiyatro, seyirciyi duygusal olarak etkileyebilmek için tüm araçlarını seferber etmelidir. Bu üslup, Grotowski'nin "Zengin Tiyatro" olarak adlandırdığı ve karşı çıktığı bir tiyatro biçimidir.

“Bir zamanlar Wagner'in yaptığı kendine özgü bir bütünsel tiyatro yapma planı o zamanlar için ütöpik görünüyordu: Yalnızca sözün değil, müziğin, ışığın, güzel sanatların 'büyü'sünün ve ritmik hareketlerin sahne üzerinde olduğu bir tiyatro. Bugünse gösterimleri aynı o biçimde yapmamız gerektiğini görüyoruz; sanatların buyruğunda olan bütün araçlar, izleyiciyi bütüncül bir kaynaşma içinde etkileyebilmek için kullanılmalıdır.”¹⁰

Bir oda tiyatrosunda, sınırlı sayıda seyirciye gösterim sunmayı amaçlayan Grotowski'nin tersine, Meyerhold, tiyatronun geniş kitlelere ulaşması gerektiğini savunur. “Bugünkü izleyicinin gereksinimlerini de hesaba katmak, bir gösterimi üçyüz-beşyüz kişi için düşünmemek gerekir (“içli dışlı” tiyatro ya da “oda tiyatrosu” denilen yerlere işçiler gitmiyor), tersine, onbinler için (içinde futbol, voleybol, hokey takımlarının gösteri yaptığı stadyumların nasıl dolduklarına bir bakın, yarın orada tiyatrosallaştırılmış spor oyunları gösterilecektir)”¹¹ Çerçeve sahneyi kaldırmış, tiyatroyu hangar gibi geniş ve boş alanlara taşımıştır. Tiyatronun dinamik hale sokulması için, izleyicilerle ortak bir girişime girilmesi gerekmektedir. Bu da, ancak stadyum benzeri devasa boyutlarda alanlarda gerçekleştirilebilir.

“...on bin insanın geldiği gösteriler yapmanın zaman geldi.

Bugünkü tiyatro izleyicisi gösterilerde yalnızca eğlenmek istemiyor, dev ölçülerin özlemini çekiyor. ... İstenen şey, başka bir tür oyunculuk, tiyatrodaki yeni görevlerin ele alınması, kitlesel hareketlerden doğacak sorunların çözümü ve tiyatronun yeni mimarisi. Kitlenin dile getirdiği temel istek, on binleri içine alan dev stadyumlara büyük dalgalar halinde akmak.”¹²

Sanatta gerçekçiliğe karşı çıkan Meyerhold'a göre, sanatsal gerçek, yaşam gerçeğinden farklı olmalıdır. "...sanatsal gerçeklik yaşamın hep biraz üstünde, onu biraz daha güzelleştirerek var olur.”¹³ Meyerhold, Çehov'un "Olduğu ya da olması gerektiği gibi değil, düşlerde görüldüğü gibi bir yaşam”¹⁴ felsefesini benimsemiştir.

"Kişiliklerden biri, 'Bir köpeğin uluduğunu duyuyorum yine,' der; ve kaçınılmazca köpek uluması duyulur. Seyirci yola çıkıldığını sadece uzaklaşan çığırak seslerinden de öğrenir. Saçla kaplı bir dama düşen yağmurun tıptırtısı duyulur. Kuşlar, kurbağalar, cırcır böcekleri işitilir. İşte bu konuda Çehov'un, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ikinci kez *Martı* provalarına katıldığında (11 Eylül 1898), oyuncularla yaptığı bir söyleşiden notlar. Oyunculardan biri bu oyunda sahne arkasında kurbağaların vıraklayacağını, yusufçukların tiz seslerinin duyulacağını ve köpeklerin havlayacağını anlatır. 'Tüm bunlar niye ki?' diye sorar Anton Pavloviç, hoşnut olmadığını belli eden bir ifadeyle. Oyuncu, gerçek izlenimini yaratıyor, diye yanıtlar. Çehov, 'Gerçek izlenimi yaratıyor,' diye alaycı bir gülüşle yineler. Ve bir an sustuktan sonra ekler: 'Sahne, sanattır. Kramskoy, portrelerinde yüzleri mükemmel bir biçimde çizmiştir. Eğer bu yüzlerden birindeki burun resmini çıkarıp yerine gerçek bir burun koyarsak ne olur? Burun gerçek olur, ama tüm tablo bozulur.' ... sahnede belli bir konvansiyon zorunludur. Sizin dördüncü duvarınız yok. Ayrıca sahne sanattır, sahne yaşamın cevherini yansıtır ve buraya yüzeysel hiçbir şey sokmamak gerekir.' Çehov'un kendisinin, bu uyarılarla, natüralist tiyatroyu na-

sıl mahkûm ettiğini ayrıca belirtmeye bilmem gerek var mı? Bu tiyatro bıkmış usanmadan dördüncü duvarı aramış ve bu da onu bir dizi saçmalığa götürmüştür.”¹⁵

Gerçek yaşama ait zaman, uzam ve ritim öğelerinden ayrı bir sanatsal zaman, uzam ve ritmin gerekliliğini savunmuştur. Sanatta psikolojizmi reddetmiş; oyunculukta Stanislavski metoduna karşı çıkarak, oyuncunun duyguyu yaşamasından çok, bu duyguyu seyircide uyandırabilmesiyle ilgilenmiştir. Psikolojik gerçekliğin yerine, kurgunun gerçekliğe üstünlüğü fikriyle hareket eden Meyerhold, yanılısamacı tiyatro anlayışının yerine koyduğu göstermecî tiyatro anlayışıyla, *Epik Tiyatro*'nun kurucusu Bertolt Brecht'e de öncülük etmiştir.

Meyerhold, seyirciyi sadece bilinç yoluyla, düşünsel olarak etkilemeyi değil, duygusal olarak da etkilemek gerektiğini savunmuştur. Seyirci, belli bir düşünceye yönlendirilmemeli, oyunun sonunu merak etmelidir. Bu görüşleri, Bertolt Brecht'le karışıklık arz etmektedir.

“Tiyatro gösterisinin tiyatroya özgü yasaları olduğu için, salt bilincin etkilenmesiyle hiçbir yere ulaşılmaz. Tiyatro, aynı zamanda duyguları da etkilemelidir ki, gösterim şu ya da bu düşüncenin uyanmasını sağlamasın ya da izleyicilerin bir bakışta sonunu kestirecekleri bir olayım gelişimi olmasın.”¹⁶

Meyerhold'a göre seyirci, yazar, yönetmen ve oyuncudan sonra, tiyatronun dördüncü yaratıcısıdır.

“Konvansiyonel yöntem tiyatrodaki yazar, oyuncu ve yönetmenin ardından bir dördüncü yaratıcının daha varlığını varsayar: Seyirci. Konvansiyon tiyatrosu sahnede verilen çağrışımlar deseninin seyircinin düş gücü tarafından yaratıcı biçimde tamamlanacağı bir sahneleme anlayışı geliştirir.”¹⁷

Bu sebeple, seyirciyi edilgin konumundan çıkarmak gerekmektedir. Meyerhold, seyircinin yalnızca seyretmesini değil, tiyatro eylemine yaratıcı bir yolda katılmasını da istemektedir.

"Tiyatro dinamik özünü kesin bir biçimde ortaya koymalı ve böylelikle sadece 'gösteri' anlamında 'tiyatro' olmayı bırakmalıdır. Biz, sadece seyretmek için değil, yaratmak, birlikte 'hareket etmek' için toplanmak istiyoruz." ¹⁸

O, oyunun tamamlanmış, bitmiş bir yapı olduğu görüşünü reddeder. Oyun, ancak seyircinin imgeleminde tamamlanmalıdır.

"Tiyatroda seyirci, çağrışıma açık bırakılan noktalara kendi hayal gücü ile katkıda bulunabilir. Zaten tiyatroya bu kadar çok insanı çeken de bu 'Gizem' ve onun ardına ulaşabilmek isteğidir. ... Natüralist tiyatronun, seyircilerin resmi tamamlayabileceğine ve müzik dinlerken düş kurabileceğine inanmadığı açıktır. Oysa seyirci bunların hepsini yapabilir." ¹⁹

Doğalcı tiyatronun bitmiş, tamamlanmış sahne düzenlemeleri yerine, çağrışımlara izin veren, şiirsel ve metaforik bir mizanzen anlayışı geliştirmiştir. Amacı, seyircinin imgelemine ve bilincini açık tutarak oyunu seyretmesidir.

Meyerhold, gerçekçi estetiğin tiyatroyu, yazarın metninin basit bir resimlenişine dönüştürdüğünü iddia eder.¹⁹ Ona göre, tiyatro her şeyi göstermeye çalışmamalı, gizemli ve çağrışıma açık noktalar bırakmalı, bu noktaları seyircinin kendi hayal gücüyle doldurmasına izin vermelidir.²¹ Seyircinin düş gücünü uyanık tutmak, seyircilere her şeyi vermemeye bağlıdır.

"Bir sanat yapıtı ancak düş gücü aracılığıyla etkide bulunur. Bu nedenle, düş gücünü sürekli uyanık tutmalıdır, evet uyanık tutmak, her şeyi göstermeye çabalayarak 'edilgin bırakmamak'. Düş gücünü uyandırmak, hem estetik eylemin gerekli koşulu, hem de Güzel Sanatlar'ın temel yasasıdır. Bundan çıkartılacak sonuç, sanat yapıtının duygularımıza her şeyi vermemesi, düş gücünü doğru yola sokabilecek ve en son sözü ona bırakacak kadarıyla yetinmesi gerektiğidir. Pek çok şey çağrışım düzeyinde kalabilir, seyirci onları kendisi tamamlayacak ve bu şekilde daha güçlü bir yanılsama (illusion) egemenliği hissedilecektir. Ama gereğinden

fazlasını söylemek, küçük parçalardan yapılmış bir heykeli bir dirsek darbesiyle paramparça etmeye ya da sihirli bir lambanın ampulünü çıkarmaya benzer.”²²

Meyerhold için tiyatro, gerçek yaşamın resmedildiği bir sahne değildir. Tiyatro, duygu ve düşünceleri aktarmada doğanın da üstünde yer alan bir sanattır. Sanat ve yaşam, birbirinden farklıdır. Tiyatronun kendine özgü dilini yakalamak için Meyerhold, stilizasyon kavramına başvurmuştur. Sahne üstündeki her türlü eylem, duygu ya da düşüncenin, tiyatroya özgü yasalar vasıtasıyla verilmiş birer sanatsal tercih niteliği taşıdığını belirten bir kavram olan stilizasyon, Meyerhold yönteminin bel kemiğini oluşturur. Ona göre, sanatların ayırt edici niteliği ve bütün sanatsal “izm”lerin ortak noktası, temelde stilize olmalarıdır.

Meyerhold, tiyatronun temeline, hareket ögesini yerleştirmiştir. Ona göre, tiyatro, oyuncu ve seyirci dışındaki tüm unsurlardan sıyrılabilir, yine de tiyatrodur. Bu görüşü, Grotowski'yle paralellik taşır. Fakat Meyerhold, sahne uygulamasında ve oyunculukta hareket kavramına özel bir vurgu yapmıştır. Ona göre tiyatroyu tiyatro yapan asal öge, harekettir. Meyerhold şöyle demektedir:

“Hareket kavramı sanatsal biçimin yasalarına sıkı sıkıya bağlıdır. Hareket, teatral ifadenin en güçlü aracıdır. Hareketin rolü, öteki tüm tiyatro öğelerinden daha önemlidir. Tiyatro, sözlerden arıtılsa, kostüm, ışıklar, panolar, hatta salon olmasa, ama yalnızca ustaca hareket eden oyuncular olsa, tiyatro yine tiyatro olarak kalırdı. Seyirci, oyuncunun düşüncelerini ve amacını, onun hareketleri, tavırları, mimikleri yoluyla anlayabilir.”²³

Meyerhold'a göre, söz, teatral ifadenin en güçlü aracı değildir. Sahnede, sözün dışında kalan gerçekliğin yaratılması gerekmektedir.

“Jestler, duruşlar, bakışlar, suskunluklar insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler gerçeğini belirler. Sözcükler her şeyi söylemez. Bunun anlamı, dikkatli bir gözlemci konumunda-

ki seyirciye ulaşabilecek, onun eline yukarıda söz ettiğimiz iki konuşmacının gözlemcimize verdikleri türden bir malzeme verecek bir hareket resmini de sahnede yaratmak gerektiğidir. Bu malzeme yardımıyla seyirci kişiliklerin iç duygularını çözebilecektir. Sözcükler kulağa, plastik ise göze seslenir. Böylece seyircinin düş gücü, biri görsel diğeri işitsel, iki itkiyle çalışır. Plastik ve sözcüklerin özgün ritimleri olması ve hatta bu ritimlerin bağımsızca da işleyebilmeleri, yeni tiyatroyu eski tiyatrodan ayırır.”²⁴

Meyerhold, sözün dışında kalan, sözle aktarılamayan gerçeği dile getirme görevini -Wagner'in müziğe yüklediği gibi- hareket ögesine yüklemiştir.

“Richard Wagner orkestrayı iç konuşmayı aktarmak için kullanır. Şarkıcının söylediği müzik cümlesini, kahraman iç duygusunu anlatabilecek güçte bulmaz. Wagner, satır aralarında kalanları söylemesi, seyirciye giz perdelerini açması için orkestrayı yardıma çağırır. Müzikal durumda şarkıcının ağzından dökülen müzik cümlesi gibi tiyatrodan da söz iç konuşmaya aktarılabilecek güçte bir araç değildir. Çünkü söz bir trajedinin özünü ortaya çıkarabilecek tek araç olsaydı, herkes sahneye çıkıp oyunculuk yapabilirdi. Sözcükleri söylemek, hatta iyi söylemek, onları söylemenin iyi bilindiği anlamına gelmez. Satır aralarını anlatabilecek ve gizli olanı açığa çıkarabilecek yeni yollar aramak artık bir gerekliliktir. Wagner'in duygulardan söz etme işini orkestraya bırakması gibi, bende bu rolü plastik hareketlere veriyorum.”²⁵

Meyerhold'a göre, “Sözcükler, tiyatrodan, hareket kanevası üstüne işlenen desenlerden başka bir şey değildir.”²⁶ Sahnede, teatral ifadenin en güçlü aracı olan hareketin, estetik ve anlaşılabilir olması gerekmektedir. ““Görülebilir ve anlaşılabilir eylem,” oyuncu tarafından sunulan koreografik bir eylemdir.”²⁷ Meyerhold'a göre bu koreografik anlatımın en yüksek açılım noktası dansdır. Sözün anlatım gücünü yitirdiği yerde dansın dili devreye girer.²⁸

Meyerhold, olayların neden-sonuç ilişkisi içinde, birbirine bağılı olarak geliştiği Aristotelesyen dramatik yapının yerine, epizodik kurguyu önermiş, bu anlamda *Epik Tiyatro*'ya ve Bertolt Brecht'e öncülük etmiştir. "Epizodlama, piyesi daha ince bir şekilde kurmaya, kişilikleri daha derinliğine keşfetmeye olanak tanımakta ve seyirciyi de yormamaktadır."²⁹

Meyerhold tiyatrosunda, müzik önemli rol oynar. Müziği, gerekli çağrışımları uyandırmak ve oyunun anlamını güçlendirmek amacıyla kullanır. Tiyatroda müziğin işlevi kökten dönüşmüştür. Müzik, metnin ifade edemediğini, duyguyu ifade etmeye, gerilimi azaltmaya ya da çoğaltmaya yaramaktadır. Oyuncunun, her seferinde aynı performansı sergileyebilmesinin yolu, oyundaki her aşamaya denk düşen ritmik karşılıkları bulmak üzerine kurulmalıdır. Müzik, sahne üstünde oyuncuların hareket ritimlerini düzenleyen ve oyuncuya izlemesi gereken hareket dizgesini işaret ederek yardımcı olan bir öğedir.

Sahne uzamının kullanımında, yanılısamacı dekorlar yerine üç boyutlu öğelerden oluşan bir uzamı yeğlemiş, seyirciyi tekdüze bir bakış açısına bağılı kalmaktan kurtarmak için sahne-salon ayrımını yok etmeye yönelik mimari arayışlara girişmiştir.

"İnsan vücudu ve onu çevreleyen aksesuarlar, masalar, iskemleler, yataklar, dolaplar üç boyutludur; bu nedenle, oyuncunun temelini oluşturduğu tiyatro, resmin değil plastik sanatın buluşlarına dayanmalıdır. ... anlatım aracı, eskiden olduğu gibi resimsel değil mimari olmalıdır."³⁰

Tiyatro sahnesine bir inşaat mühendisinin gözü ile bakan Meyerhold, sahne üstünü, yapı kurma olanağı bakımından değerlendirmiştir. Bir makine devingenliği yaratmak amacıyla, sahne uygulamalarında mekanik düzenlemelere yer vermiş, yatay ve dikey yönde hareketli parçalarla sahnelerin göz önünde çok çabuk değiştirilmesini sağlamıştır. Sahne yükseltisini ortadan kaldıran ve sahneyi seyirci koltuklarının düzeyine indiren Meyerhold, sahneyi gerçekçi anlayışın tüm ayrıntılarından arındırmış, oyun ve seyir alanları arasındaki tüm öğelerden vazgeçerek oyun sürecince aynı kalan, ancak birkaç gereçle değişikliklerin yansıtıldığı boş

bir uzama dönüştürmüştür.

“Konvansiyon tiyatrosu, üç boyutlu bir uzam vererek ve doğal, heykelsi bir plastik kullanarak, oyuncuyu dekordan kurtarıyor. Konvansiyonel teknik yöntemler sayesinde, karmaşık tiyatro aygıtları yıkılıyor ve sahnelemeler öyle bir basitlik derecesine indirgeniyor ki, oyuncu, sahne yükseltisinde uyarlanmış dekorlara ve aksesuarlara bağlanmadan ve tüm dış rastlantılardan özgürleşerek, oyununu halka açık herhangi bir alanda sergileyebilir hale geliyor.”³¹

Meyerhold, oyunların sahne üstünde dekor inşa etmeden oynadığı Ortaçağ dramının, ya da Antik Yunan tiyatrosunun mimari yapısının, seyircinin düş gücünü sürekli canlı tuttuğunu savunur; dekorda ayrıntılara önem veren gerçekçi tiyatroya karşı çıkar.³² Meyerhold, dekor ve sahne mimarisi alanındaki görüşleriyle, tiyatronun ilkel köklerine dönmesi gerektiği savını ortaya koyar.

“Madem ki konvansiyon tiyatrosu oyuncu ile aynı düzleme yerleştirilen dekorları ve aksesuarları yok etmek istiyor, madem ki sahne yükseltisini reddediyor, madem ki dansın yeniden doğuşunu çağırıyor ve seyirciyi olayda etkin bir yer almaya sürüklüyor, o zaman, konvansiyon tiyatrosu bizleri, antik tiyatronun yeniden doğuşuna götürmez mi? Elbette götürür. Antik tiyatro, mimarisi gereği, çağdaş tiyatronun gereksinimi olan her şeyin bulunduğu bir tiyatrodur: Dekor yoktur, uzam üç boyutludur ve heykelsi plastik zorunludur.”³³

Meyerhold, sahne tasarımında gerçeklik izlenimi uyandıracak ayrıntılarla uğraşmak yerine, oyunun düşünsel planına, yaratılmak istenen duygusal atmosfere uygun düşen işlevsel ve stilize sahne donanımı tekniğini geliştirir. “Natüralist tiyatro sahnesinin saçma eşya kalabalığının yerini, yeni tiyatroda, çizgilerin ritmik hareketine ve renklerin uyumuna bağlı bir yapıyı görüntülerde kullanma gerekliliği alır.”³⁴ Ona göre dekor, yanılsama yaratma görevinden kurtulmalı ve bir anlam ifade etmemelidir; sadece ya-

rarlı olmalı, oyuncuların işini kolaylaştırmalıdır.

Meyerhold'un sahnede gerçeklik yanılması yaratacak her şeyden kaçınarak, illüzyon karşıtı bir tutum benimsemesi, kulisler, ışık kaynakları gibi gerçekçi tiyatronun seyirciden gizlemeye çalıştığı sahne öğelerinin seyircinin görüş alanına sokulması, dekor değişimlerinin seyircinin gözü önünde yapılması gibi yabancılaştırma yaratacak sahnesel düzenlemeleri gerektirmiştir. Bu yabancılaştırma sayesinde, seyircilerin tiyatrodaki olduğunu unutmamasının sağlanması amaçlanmıştır.

"Konvansiyon tiyatrosunda, seyirci, bir an bile önünde oynayan bir oyuncu olduğunu ve oyuncu da önünde, sahnenin dibinde seyircinin ve iki yanında da bir dekorun bulunduğunu unutmaz. Bu bir tablo ile olan ilişkimize benzer: Ona bakarken, bir an bile ortada renkler, tual, fırçalar bulunduğunu unutmuyoruz, ama aynı anda yüksek ve aydınlık bir yaşam duygusu hissediyoruz. Ve hatta şu genellikle doğrudur: Tablo kendini ne kadar tablo olarak koyarsa, ondan kaynaklanan yaşam duygusu da o denli güçlenir."³⁵

Bu yabancılaştırma anlayışı, Bertolt Brecht'in tiyatro estetiğinin oluştururken özellikle üzerinde durduğu bir kavram olması açısından Epik Tiyatro'ya öncülük etmiştir.

Meyerhold, sahnede aksesuarları salt gerekli olanlara indirmiştir. Hatta bazen aksesuar yoktur ve oyuncuların onları çağırması gerekir. Aksesuar kullanımındaki bu minimalist anlayış, Grotowski ile paralellik taşımaktadır.

Işıklandırma ve ışık montajı, tiyatronun organik bir parçası haline gelir ve sahnelemeye eşlik eder, onu yönetir, yoğunlaştırır. "Ne perde aralarında, ne de olay sürerken salon tam karanlığa gömülmemelidir."³⁶ Sahne-salon ayrımının ortadan kaldırılması anlayışı doğrultusunda, ışık hem sahneyi, hem salonu aydınlatır; seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutmaması sağlanır.

Meyerhold, Stanislavski'nin geliştirdiği rolü yaşama estetiğinin ve bu estetiğin içerdiği biçimdeki oyunculuk anlayışının karşısında yer alarak kendi yöntemini şekillendirmiştir. "Biyomekanik" olarak adlandırdığı yöntemi, kodlanmış hareketlere davan-

maktadır. "Oyuncunun her eylemi için bir duruş biçimi vardır."³⁷

Stanislavski'nin düşüncelerine karşı çıkan Meyerhold, yaşam gerçeğine mutlak bağlılık ilkesini reddetmektedir. Sanatın, yaşamın tıpkısı olmadığına, tiyatronun da, yaşamın bir kopyası, bir taklidi olmadığına inanan, teatral anlayışı, doğalcıların ayrıntılı fotografik gerçekliği karşısına koymayı amaçlayan Meyerhold için, oyunculuk sanatı da Stanislavski'nin belirttiği gibi, yalnızca "rolü yaşamak" değildir. Meyerhold'a göre oyuncunun görevi, "o y n a m a k"tır, "y a ş a m a k" değil.

"...oyuncu bir oyunda bir kişiliği yaşattığını hayal ediyor ve hiçbir yaratıcı katkıda bulunmadan, sadece gerçekliği bir fotoğraf gibi kopya etmesi gerektiğini düşünüyordu. Biz ise ona şunu söylüyorduk: Dur bakalım, o kadar acele etme! Sen sahnede yalnızca bir kişiliği canlandırmıyorsun, aynı zamanda başkalarıyla çatışmaya giren birini canlandırırıyorsun. Sahnede tüm olası çelişkiler yeniden üretilir, çeşitli felaketler yaşanır, dramatik durumların gerilim eğrisi hep yukarı doğru gider. Çünkü sen yaşamda değilsin, gerçekliğin içinde değilsin."³⁸

Tiyatro, bir "oyun"dur, "yaşamın aslına uygun bir taklidi" değil.

"Sahnesel ritmin özü, gerçekliğin, gündelik yaşamın taban tabana zıddıdır. Bu nedenle, sahnedeki oyuncu her yönüyle bir sanatsal kurmaca ürünü olmalıdır, kuşkusuz zaman zaman bu kurmaca, gerçekçi bir zemine de kök salabilir, ama son tahlilde yaşamda gördüğümüzden çok uzak bir biçimde sunulmalıdır. Oyuncunun jestleri ve hareketleri, şarkılı konuşmaların konvansiyonel yönüne koşut bir çizgi izlemelidir."³⁹

Meyerhold, oyunculuktaki psikolojik inceliklerin araştırılmasına özel bir önem vermez. Daha çok, *Commedia dell'arte* oyunculuğundan ve jonglörnlük üzerinde durmuş; oyuncuların diksiyon ve hareketlerinin temeline ritmi koyarak, koreografik eylemler üzerinde çalışmıştır.

Meyerhold, yoğun duygusal özdeşleşime dayalı oyunculuğun seyirci üzerinde uyuşturucu etkisi olduğunu ve doğalcı sahneleme anlayışının seyirci ve oyuncu imgelemine yok ettiğini savunmaktadır.

Oyuncu, ne Stanislavski sistemindeki gibi rolüyle özdeşleşim kurmak, ne de Grotowski'de olduğu gibi rol aracılığıyla kendini açığa çıkarmak amacıyla olmalıdır. Meyerhold'a göre rol, psikolojik bir özne değil, sosyal bir tiptir. Oyuncu, rolünün ayırt edici niteliklerini düzenlerken, belli bir sınıfsal ya da davranışsal tipolojiyi açığa çıkarmaya uğraşır. Kişiliklerin oyunculuklarında psikolojik hiçbir şey yoktur. Oyuncu, toplumsal maske ve toplumsal tip ilkesi uyarınca kişilikler yaratmalıdır. Bu anlayışı, Bertolt Brecht'in *Epik Tiyatro* oyuncusuna dair kuramını geliştirmesine öncülük etmektedir. Meyerhold'a göre, "Hiçbir sessizlik, hiçbir psikoloji, hiçbir 'hakiki duygulanım' olmamalıdır –sahne ya da bir rolü inşa ederken."⁴⁰

Biyomekanik çalışmalarında en çok üzerinde durulan kavram, tasarımıdır. Sahne üzerinde yapılan her şeyin bilinçle ve önceden hesaplanarak yapılması gerekir. "Gevşek bedenin özgürlüğü ... kabul edilemez. Bizde her şey düzenlidir, her adım, en küçük hareket bile denetim altındadır."⁴¹

Biyomekanik, fütürist estetiğin makine ve insanı özdeşleştiren anlayışı doğrultusunda geliştirilmiş bir oyunculuk sistemidir. "Biyomekanikğin ana ilkesi: Beden bir makine, oyuncu da makinisttir."⁴² Biyomekanik= insansal olan(biyo) + teknolojik olan (mekanik) olarak formüle edilmiştir. Meyerhold biyomekanik oyunculuk düşüncesinde, tiyatroyu doğalcı-gerçekçi oyunculuk biçiminden sıyrarak teatralleştirmeyi amaçlamış, bunun için soyutlamaya başvurmuştur. Ona göre, tiyatro sıkıştırılmış bir anın yansıtılması olduğu için, yüzde yüz bir gerçeklikten söz edilemez. Asıl olanın, duyguyu yaşamak değil seyircide duyguyu yaratmak olduğunu savunmuştur. Bu görüşü, Brecht'le aynı doğrultudadır.

Biyomekanikğin temel teorik ilkelerini belirleyen en önemli iki unsur, Taylorizm ve Refleksoloji'dir. Amerikalı endüstri mühen-

disi Frederick Winslow Taylor'un fabrika üretim verimliliğini artırmak amacıyla yüzyıl başında geliştirdiği ilkeler, denge, ritim, harekette tutumluluk ve kararlılık esaslarına dayanmaktaydı. Aynı zamanda, dinlenme aralıklarının da düzenlenmesi sayesinde, çalışırken en az enerjiyle en çok işi çıkarma ve üretimden kopmaksızın verimlilik sağlama hedefi gerçekleştirilebiliyordu. Meyerhold, Taylorizm'i tiyatro sanatına uygulamıştır.

"Taylorizm, maksimum üretim amaçlanan her işe olduğu gibi, oyunculuk çalışmasına da uygulanabilir. Oyuncuyu maksimum zaman ekonomisine zorlayan unsurlar şunlardır: 1) Aralar biçiminde iş süreci içine katılan dinlenme; 2) Sanatın eğlence işleviyle yetinmek yerine, kesin ve gerekli bir yaşamsal işlev yüklenmesi. Sanat emekçinin genel çalışma süresi içine katıldığına göre, ona sayısı belli bir zaman birimi veriliyor ve bu zamanın maksimum ölçüde kullanılması isteniyor demektir. O halde oyuncu, bir buçuk ya da iki saatini üretken olmayan bir biçimde makyaj yapmakla ya da giyinmekle yitiremez. ... Tiyatroda Taylorizm, bugün 4 saatte yaptığımızı ileride 1 saatte gerçekleştirme olanağı sağlayacaktır." ⁴³

Meyerhold da, bu ilkedan hareketle, oyuncunun bedenini işçinin gibi hazırlamasını ister. Zamanın ekonomik kullanımı açısından, süslü dekorlara, makyaj ya da kostümlere gerek yoktur; oyuncu, iş tulumlarıyla boş bir sahneye çıkarak da oynayabilir. Meyerhold, oyuncunun hareketlerinde de özgür olmaması gerektiği görüşündedir. Harekette de ekonomi esastır.⁴⁴ Ayrıca, oyuncu sahne üzerinde her zaman için bilinci uyanık olarak, yani beden denetimini ön plana alarak oynamalıdır. Oyuncunun dinamiği, tiyatroyu da üretim ilkeleri içinde düşünerek ve çalışma sırasında en çok iş ortaya çıkaran hareketleri saptayarak düzenlenmelidir.

"Çalışmada en uç noktada ekonomi, en üst düzeyde Taylorizm gereklidir. Tüm görevler en az sayıda teknik kullanarak, en akılcı yollarla gerçekleştirilmelidir." ⁴⁵

Biomekanik oyunculuk, Ivan Pavlov'un geliştirdiği Reflekso-

loji kuramından da faydalanmıştır. Bu kurama göre, belli kas etkinlikleri sayesinde istenen duygular refleks olarak üretebilmekte, bir anlamda Stanislavski'nin sistemine tam ters yönde işleyen bu yöntemle, iç eylemin yerini fiziksel eylemler ve onların sonucunda kazanılan duygusal içtepiler almaktadır. Meyerhold, oyuncunun duygularını arka plana atarak fizikselleştirmeye yönelmiş, oyuncuyu dıştan içe çalıştırarak psikolojik ve duyguya ilişkin ayrıntıları akrobatik hareketlerle vermiştir.

Meyerhold'a göre, fiziksel süreçlerden yola çıkmak ve hareketlerdeki netliğin ve kararlılığın sinir sisteminde yaratacağı refleksif duygulardan yararlanmak tek çıkış noktasıdır. Oyuncu, tüm hareketlerinin ardında zihni ve bedeniyle var olduğunda, en küçük gerilimde bütün beden çalıştırıldığında, oyuncuda gerekli duygular kendiliğinden oluşacaktır.

“Psikolojik yaklaşımın hiçbir çözüm getiremeyeceği bir dizi sorun vardır. Teatral yapıyı psikolojik temel üzerine kurmak, evi kum üzerine inşa etmeye benzer. Çöküş kaçınılmazdır. Gerçekte, her psikolojik durum bazı fizyolojik süreçler tarafından koşullandırılır. Oyuncu şu ya da bu kişiliğe uyan fiziksel durumu bulursa, içinde belli bir uyarılğanlığın doğmasını sağlayacak duruma ulaşmış olur. Seyircilere de geçen ve onları oyununa katılmaya iten bu uyarılğanlık, oyunculuğunun özünü oluşturur. ‘Uyarılğanlık noktaları’ bir dizi durumdan ya da fiziksel hallerden doğarlar ve ancak ondan sonra şu ya da bu duyguyla renklenirler. Oyuncu, böyle bir ‘duygu doğuşu’ sistemi kullanırsa, her zaman sağlam bir temele dayanmış olacaktır: Fiziksel öncül.”⁴⁶

Biyomekanik kuramına göre, oyuncular, dekordan bağımsızlaştırılmış üç boyutlu öğeler değildir. Tüm devinim olanakları içinde ele alınan oyuncu, fütürizm akımının, sahnede makine çağını simgeleyen mekanizmanın bir çarkı, devingen parçalarından biridir. Oyuncu bir atlet, bir akrobat, canlı bir makine olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Stanislavski'nin, yaşamının son yıllarında üzerinde durduğu, oyunculukta dıştan içe bir kişilendirmeye, fiziksel aksiyonlara da-

yalı yöntem, onun rolle özdeşleşme ekseninde geliştirdiği oyunculuk metodunu tamamlayıcı niteliktedir. Oysa Meyerhold için, fiziksel aksiyon bir araç ya da kaldıraç gibi değil, oyunculuğun asal unsurudur. Psikolojik içtenlik ve rolü yaşama gibi kavramlar, Meyerhold'a bütün üyle yabancıdır. Stanislavski sistemindeki bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşmak yerine, yaratımın her anında bilinçli ya da uyanık olmak esastır. Oyuncu bu bilinçli hali, seyirciye de sezdirir.

Meyerhold, grotesk tiyatronun temel ilkesi olarak kabul etmiştir. Ona göre, grotesk yoluyla, sanatçı, her şeyden önemli olan, yaşama bakışını ortaya koyar. Sanatçının kullandığı malzeme, onun gerçekliğe bağlı kalmadan, özgür bir biçimde, kişisel sanatsal seçiminin gerçeğidir.

"Biz kısalık ve derinlik, açıklık ve sağlıklı bir özlü anlatım istiyoruz. ... Bu yaratıcıya en harika ufukları açan bir biçimdir. Öne çıkan 'ben'dir, benim dünya karşısındaki kendi tavrımdır. Ve sanatımın tüm malzemesi, gerçekliğin aslına uygunluğa değil, benim sanatçı kaprisime dayanmaktadır." 47

Amaç, yaşamı yalın bir yolda göstermek, gündelik yaşama yeni bir yaklaşım getirmek, gündelik olanı doğal gözükmekten uzaklaşacağı noktaya kadar derinleştirmektir.⁴⁸ Meyerhold'a göre, grotesk tüm ayrıntılarından arınmıştır ve yaşamın bütünü yaratır.

"Hiç ödün vermeden tüm ayrıntıları bir kenara atan grotesk, yaşamın tüm doluluğunu yeniden yaratır. ... Zıtları bir araya getirir, çelişkileri bilinçli olarak şiddetlendir ve sadece kendi özgünlüğünü kullanır." 49

Stanislavski de, Meyerhold ile birlikte kurduğu tiyatro stüdyosunun çalışma ilkelerini belirlerken, sanatın artık gerçekliğin yansıtılması olduğu görüşünü yadsımış, sanatın düşlerle düşünceleri yansıtması gerektiğini, bu anlamda yeni tiyatronun gerçekçi anlayıştan kurtulması gerektiğini savunmuştur.

"...yeni stüdyonun kuruluş ilkesi, gerçekçiliğin ve yerel rengin, yaşamını tamamlamış ve artık toplumu ilgilendir-

mediği görüşüne dayanmaktaydı. Sahnede, gerçek olmayanın çağı gelip çatmıştı. Yaşamı gerçekteki görünümü ile ortaya koymak değildi önemli olan; düşlerimizde, imgelemimizde, coşkulu ruhsal anlarımızda belli belirsiz hissettiğimiz biçimiyle sergilemekti. Tıpkı yenilikçi akım ressamlarının kanavalarında, bestecilerin bestelerinde, yeni yetme ozanların şiirlerinde yaptıkları gibi, sahnede de işte bu ruhsal yaşantıyı yansıtmak gerekmekteydi. Söz konusu ressamların, bestecilerin ve ozanların yapıtlarında, düşünceyi tamamlam dile getiren açık seçik sınırlar, belirli ve tamamlanmış ezgiler yer almaktaydı. Bu, sanatçıların yapıtlarındaki güç, renk ve çizgi hoşluğundan, müzikalite ve sözcük uyumundan kaynaklanmaktaydı. Seyirciyi bilinçaltı yoldan etkileyen bir ruh durumu yaratmayı ve kendi imgelemine yaratıcı doğrultuda kullanmaya zorlamayı başardılar.”⁵⁰

Grotesk, ayrıntıları ihmal eder ve görünüşü ön planda tutar. Burada devreye içinde barındırdığı karşıtlıklar ve uyumsuzluk doğal olanın bozulması girer. Bu tür bir görünüş, seyirciyi Meyerhold’un amaçladığı gibi, sadece oyunu izlemekle bırakmaz, oyun içinde aktif bir düşünce düzeni getirir. Groteskin yarattığı görünüş seyircinin sahne ile arasına bir mesafe koyar.

“Grotesk sanatı, biçimle özün çatışması üzerine kuruludur. Grotesk psikolojizmi dekoratif bir hedefe bağımlı kılmaya çalışır. Grotesk’in egemen olduğu tüm tiyatrolarda, terimin geniş anlamıyla, dekoratif yönün o kadar önemli olmasının nedeni buydu (Japon tiyatrosu). Sadece genel hava, sahnenin ve tiyatronun mimarisi değil, mimikler, beden hareketleri, oyuncuların jestleri ve duruşları da dekoratifti; anlatım güçleri bu dekoratif yönden geliyordu. Koreografik unsurlar bu nedenle grotesk yöntemlerinin tamamlayıcı bir parçasıdır. Grotesk yaklaşımı dekoratif amaca bağımlı kılacak tek şey danstır.”⁵¹

7.

ALEKSANDR TAYROV

Tayrov'un (1885-1950) tiyatro estetiği, gerçekçi-doğalcı tiyatroyla, biçimsel tiyatronun sentezi üzerinden şekillenmiştir. Geliştirdiği bu tiyatro düşüncesine, "Sentetik Tiyatro" adını vermiştir. Ona göre, realist-natüralist tiyatro yalnızca biçimlendirilmemiş bir duygulanım, biçimsel tiyatro da yalnızca içi doldurulmamış dış bir biçim sunmaktadır. Tiyatronun yaşamın taklidi olmadığı görüşünü savunan Tayrov'a göre, gerçekçi tiyatroya özgü dördüncü duvar anlayışı sahneden dışlanmalıdır. Oyuncu ise, **Stanislavski'nin** gerçekçi estetiğinin tersine, sahnede olduğunu asla unutmamalıdır.

"Natüralist tiyatro, sahne çevresindeki nesneye (iç nesne, oyun arkadaşı, nesneler) egemen olmayı öğretir ve nesne olarak izleyici yerini isteyerek dışlar. Öte yandan, biçimsel tiyatro, oyun arkadaşını nesne olarak görmezden gelir ve sonuçta izleyici yerine yönelir. Bizim yeni tiyatromuz bu iki nesneyi bireşimsel olarak kaynaştırmalıdır: Oyuncu, oyun arkadaşıyla birlikte, aynı zamanda natüralizmin dördüncü duvarının önünde değil, bir izleyici mekânı önünde oynadığını duymamalıdır." ¹

Tayrov'a göre, tiyatro, edebiyatın hizmetçisi durumundan kurtulmalıdır. Gerçekçi tiyatro anlayışıyla karşıtlık arz eden bu yaklaşıma göre, ne yönetmen, ne de oyuncu, yazara hizmet etmekle yükümlü değildir. Tayrov'un, **Mayakovski'nin** "Sanat doğanın kopyası değildir; doğanın bireysel bilinçteki yansımalarına göre çarpıtılmasında kararlılıktır,"² sözünün uzantısı niteliğindeki görüşüne göre, tiyatro sanatçısı, yazarın metnini dilediği gibi çarpıtmakta özgürdür; ondan bir sıçrama tahtası olarak yararlanmalıdır. "Tiyatro, belli bir yapıtı kendine özgü sahnesele düşüncelelere uygun biçimde kullanarak, yeni ve özgün değeri olan bir sa-

nat yapıtı yaratmalıdır.”³

Tayrov, sanat ile yaşam, sahne ile seyirci arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlayan tiyatro düşüncesine karşı çıkmıştır.

“Yaşasın, sahneyi izleyici yerinden ayıran ramp! Çünkü sahne karmaşık ve zor bir klavyedir, ancak usta oyuncu onunla başa çıkabilir; izleyici yeri ise, alımlayan izleyici için belirlenmiş amfitiyatrodur.”⁴

Seyirci, oyuna etkin bir biçimde katılmamalı, seyirci olarak edilgenliğini korumalıdır.

“... sahne yapıtı izleyiciyi kesinlikle etkin olarak değil, yalnızca alımlayıcı bir öge olarak gerektirir. Durum böyleyse, tiyatrodaki izleyiciye kendine özgü öteki sanatlarda biçilen rolün aynısı biçilmelidir. İzleyici izleyici olarak kalmalıdır; işe karışamaz o.”⁵

Tayrov’a göre, sanat doğayı serimlemez, kendi doğasını yaratır.⁶ Tiyatro, gerçek yaşam değildir, bu yüzden teatrallliğini korumalıdır.

“Tiyatro, tiyatrodur. Bunun mutlu bir biçimde yerine gelmesinin biricik yolu da, tiyatronun tiyatrosallaştırılması’dır.”⁷

Tiyatroyu yazından ayıran ve ona teatrallliğini kazandıran öge ise harekettir. Hareketi gerçekleştiren de oyuncudur. Oyuncu, Tayrov’a göre, tiyatronun en önemli ve temel öğesidir. Hareketin teatral olabilmesi için, tartımsal ilkelere göre tasarlanması gerekir. Tayrov, sirk ve müzikhol gösterilerindeki, opera ve bale sanatlarındaki teatrallik ilkesini keşfetmiş, bu gösterilerdeki doğalcılık karşıtı biçimlerden esinlenerek, oyunculukta da hareketin gerçek temelini, yaşamın bir taklidi olmaması, bir dizi senfonik hareketten oluşması gerektiğini savunmuştur. Hareketlerin yanı sıra, bu tartım, sahne tasarımındaki eşyalarla da bütünlük kazanmalıdır. Müzik, oyuncuyu tamamlayan, tartımı ortaya çıkaran organik bir öğedir.

“Tiyatronun gücü, sahneseleylemin dinamiğinde yatar. Eyleyen oyuncudur. Oyuncunun ustalığı, tiyatronun en yüce, en gerçek içeriğidir. Ustalığın duygusal dolgunluğu, onun dinamizminin anahtarıdır. Sahnesele yapılanma, onun anlatım biçimi ve özüdür. Ritim, onun organik ilkesidir.”⁸

8.

EVGENİ VAKHTANGOV

Vakhtangov'un (1883-1922) tiyatro estetiği, Stanislavski'nin psikolojik gerçekliğiyle Meyerhold'un teatralliğinin sentezi temelinde şekillenmiştir. Vakhtangov, geliştirdiği tiyatro düşüncesine, "Fantastik Tiyatro" adını vermiştir. Fantastik tiyatronun, realizmle biçimselliğin bireşimine yönelme anlayışı, Tayrov'un "Sentetik Tiyatro" düşüncesiyle paralellik taşımaktadır.

"Meyerhold, tiyatro gösterisini, seyircinin, tiyatroda bulunduğunu bir an bile hatırlından çıkarmadığı bir oyun olarak anlar. Stanislavski ise, bunun tam tersini iddia etmiştir: Ona göre seyirci, tiyatroda bulunduğunu unutmali, piyesteki kişilerin yaşadığı çevre ile atmosfer içinde kendisinin de yaşadığını hissetmelidir. Stanislavski, seyircinin, Moskova Sanat Tiyatrosu'na, *Üç Kız Kardeş*'i görmeye giderken, bir tiyatroya gider gibi değil de, sanki Prozorov'un evine çağrılı imiş gibi gidişini düşünmekten hoşnutluk duymuştur. Ona göre bu olay, tiyatronun en büyük başarısıdır." ¹

Vakhtangov'a göre, gerçekçi tiyatro estetiği, yaratıcılıktan yoksundur ve sanatsal değildir.² Biçim önemlidir ve insanın fanteziden doğmalıdır, gerçek yaşama benzerlik arayışından değil. Tiyatro, tiyatro eserlerini teatral bir yolla sunmalıdır. Teatral olan, yaşamdan farklı olmalıdır. Fakat teatrallık arayışı, duyguları sahneden uzaklaştırmamalıdır.

"Stanislavski'nin gerçeğe karşı beslediği üstün sevgi, sonunda sahneye doğalcı gerçeği getirmiştir. O, yaşamın gerçeğinde tiyatro gerçeğini aradı. Meyerhold ise, tiyatro gerçeğine kaptırdı kendini, duyguların gerçekliğini bir yana bıraktı. Aslında her ikisinde de gerçek bulunmalıdır; Meyerhold'un tiyatrosunda da, Stanislavski'nin tiyatrosunda da. Duygu yaşamda da, tiyatroda da aynıdır, ama onu ortaya

getirme araçları ile yöntemleri başka başkadır. İster lokantada, ister evde yensin, keklik kekliktir. Bununla birlikte, lokantadaki keklik öyle hazırlanır, sofraya öyle bir tarzda getirilip konur ki, evdeki sadece ev pişirmesi bir et yemeği olduğu halde, öbürü tiyatromsu bir görünüş kazanır. Stanislavski gerçeği gerçeğe, suyu su ile, kekliği keklikle hazırlayıp sofraya koymuştur. Meyerhold ise, gerçeği bir yana itti, yani tabağı, yani kekliği hazırlama yöntemini bıraktı, onun yerine kâğıt hazırladı, keklik değil. Sonunda da kâğıttan duygular elde etti. ... Geleneksel tiyatronun araçlarını kullanarak basmakalıplığın tiyatrodan sökülüp atılması, Meyerhold'u öz tiyatromsuluğa, şu formüle çekti getirdi: seyirci tiyatroda bulunduğunu bir an bile unutmamalıdır. Stanislavski'nin formülü ise şu idi: seyirci tiyatroda bulunduğunu unutmalıdır." ³

Boris Zakhava, Vakhtangov ile Stanislavski ekolleri arasındaki ayrımı şöyle belirtmektedir:

"Psikolojik doğalcılıkta, duygu, nedeni olmadan da kendi başına önemlidir. Kendi başına bir hedeftir. Bizde, Vakhtangov ekolünde duygu, oyunun ana içeriğine göredir. Duygular karakteri ahlaksal açıdan irdelemek içindir; biz, karakteri toplumsal davranışlarına göre ortaya çıkarırız. Duygular karakterle harmanlanır (...) biz, aktörün tüm yaşamı ve karakter olarak davranışlarıyla birlikte, kişiliğinin aktif yanını yönlendiririz. (...) Onların [Stanislavski ekolünün] asal ölçüsü yaşamdaki duygulara uygunluktur; bizde ise, sanatçının düşünceleri ve duyguları karakterin toplumsal temelini kurar. Onların yaşama uygunluğu doğalcı, bizimki ise teatral biçimdedir (...) gerçekliğe doğalcı ve psikolojik olan edilgen yönelim Vakhtangov tarafından etkin ve yaratıcı yönetime dönüştürülmüştür."⁴

9.

ERWIN PISCATOR

Piscator'un (1893-1966) tiyatro estetiği, seyirciyi aydınlatmaktan çok uyardırmayı amaçlayan *agit-prop* bir anlayış çevresinde temellenmiştir. Piscator'a göre, tiyatronun amacı, gerçekleri değiştirmek olmalıdır. Piscator estetiğinde tiyatro, politik bir öğretiyeye dönüşmüştür. Piscator şöyle der:

"Sanat sözcüğünü kesinlikle programımızdan çıkardık. Oyunlarımız izleyiciyi güncel yaşamı yönlendirmeye, politik etkinliğe çağırıyor."¹

Fütürizm akımından etkilenen Piscator, tekniğin tüm olanaklarından sahnede faydalanmıştır. Tiyatroda projeksiyon yöntemiyle filmi kullanan ilk sanatçı Piscator'dur. Yürüyen bant, döner sahne, dia gösterileri vb. teknik donatılar, seyirci üzerinde çarpıcı etki yaratmak ve sahnede sergilenen olayların geri planındaki toplumsal bağlamı açığa çıkarmaktır.

Piscator'un, seyirciyi düşünsel olarak yönlendirme amaçlı *agit-prop* tiyatrosu dramatik değil, epik, yani anlatımsal biçimdedir. Bu biçim, epik tiyatro kuramını oluşturan Bertolt Brecht'e öncülük etmiştir.

Piscator'un, seyirciyi inandırmak ve sunulan olayların gerçeklik boyutunu arttırmak için kullandığı yöntemlerden biri de, belge sunmak olmuştur. Belgeler, film ve fotoğraflarla, hoparlörden verilen konuşmalarla, istatistik bilgilerle sunulmuş, bu belgelerin sunumu için olay akışı kesintilere uğratılmıştır. Canlandırmadan çok, olguyu bildirmeye dayalı bu anlatım biçimi, belgesel tiyatroya ve epik biçimin dramatik kurgusuna öncülük etmiştir.

Piscator, tiyatronun kitleleri etkileyebilmek için kolay anlaşılır olması gerektiğini, sahne ve salon arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasını savunmuş, bu amaçla oyun kişilerini kalın çizgiler-

den oluşturmuş, psikolojik anlatımdan uzak durmuş, dilin işlevini en aza indirgemiş, olay örgüsünü yalnlaştırmış, gorsellikten ise alabildiğine yararlanmıştır. Çerçeve sahneyi reddetmiştir. Piscator'a göre, oynanacak her oyun için tiyatronun yapısı yeniden düzenlenmelidir. Gorsellik, seyirciyi daha kolay etki altına alabilmektedir. Piscator, renk, ışık, ses ve sahne mekanizmalarının hızlı devinimi ile bu sürekliliği yaratmıştır. Oyuncu bu hareketli düzene, akrobasi ile ayak uydurur. Gorsellik sayesinde, seyircinin ilgisi sürekli uyanık tutulur.

Piscator, tiyatroyu bir araç olarak görmektedir. Tiyatronun bir propaganda aracı olması, tüm anlatım olanaklarının seyirciyi etkileyecek şekilde düzenlenmesini gerektirmiştir. Piscator, siyasal propagandanın en güçlü etkisinin, sanatsal biçimlendirme yoluyla gerçekteleceğini düşünür.²

"Tiyatro, inandırıcı olduğuanda, kitlelerin ruhsal enerjilerini açığa çıkardığında ve onları dönüştürdüğuünde, işte ancak o zaman etkili olur. ... Biz yalnızca coşturmak istemiyoruz, açıklık ve bilgi aktarmak istiyoruz; bu yüzden her defasında tarihsel gerçekliği açımlayarak, bütün sorunları içinde bulundukları geniş bağlamlarıyla sergileyerek ve konuyla ilgili her şeyi çıkmazlarını ve onu aşmanın biricik yolunu göstermek için hep yeni baştan başlıyoruz. ... Tiyatro, geniş bağlamların sergilenmesinde filme göre daha üstündür. İşte tiyatro ve film, epik siyah beyaz sanatla konuşulan söz ve üçboyutlu insan dramatiği arasındaki bağlntı, bu amaca varılmasında en etkili araç olarak görünüyorlar."³

Piscator tiyatrosunun hedefi, seyirciyi toplumsal ve siyasal sorunlar konusunda eğit m e k t i r. Bu anlayış, Brecht'in eğlendirirken öğreten oyun biçimine öncülük etmiştir.

Piscator'un oyunculuk konusundaki görüşleri de, Brecht'i etkilemiştir. Seyircinin izledikleri karşısında araştırıcı ve eleştirel bir tavır alabilmesi için, sahnede gösterilen olaylarla özdeşleşmesi, onlara uzaktan, nesnel bir gözle bakabilmesi gerekmektedir. Oyuncu, rolünü yaşamamalı, oynadığı kişiyi "göstermeli" dir. Piscator'a göre, "Oyuncu için sorun, kişisel özneliğini oyunculuk

yeteneğiyle güçlendirmek değil, insani özelliklerini sanatsal-politik işleviyle ilişkili kılabilme-⁴ Sahne üstünde bir politikacı ya da politik eylemci gibi davranabilmelidir. Doğa-çalamadan ve bilin-çaltından yararlanılmaz, oyunculuk planlama ve tasarım olmalı-
dır.

Brecht, Piscator için şöyle der:

“Piscator için tiyatro bir parlamento, seyirciler kanun ya-
pan milletvekilleri-ydi. Bir çözüme bağlanması istenen bü-
yük kamu sorunları, sahneden somut olarak bu parlamento
önüne çıkarılıyordu. ... Doğrusu Piscator tiyatrosu, seyirci-
lerden gelecek alkışlara sırt çevirmiş değildi, ama alkıştan
çok tartışma istiyordu. Sahne tekniği, görülmedik ölçüde
karmaşık bir durum olmuştu. ... Güzelbilimin bakış açıla-
rı, tümüyle politik bakış açılarının buyruğuna verilmişti. ...
Piscator'un deneyleri, hemen bütün gelenekleri dinamitle-
yip havaya uçurmuştu. Bu deneyler, oyun yazarlarının yara-
tı biçimine, oyunların oynayışına ve dekoratörün uğraşısına
müdahale ederek değıştirici etken rolünü oynuyor, tiyat-
roya yeni bir işlev kazandırma amacını güdüyordu.” ⁵

10.

BERTOLT BRECHT

Bertolt Brecht'in (1898-1956) kuramını oluşturduğu epik tiyatro estetiği, gerçekçi tiyatronun karşısı olarak, seyirciyi, sahnede gösterilenlerden eleştirel sonuçlar çıkarma yoluna götürme düşüncesi etrafında şekillenmiştir. Brecht'e göre, seyirciyi yanılsama içine sokan gerçekçi tiyatro, seyircinin sahneyle arasında duygusal bir yakınlık kurması sonucunu doğurur ve bu sonuç, gerçeklerin eleştirel açıdan görülmesini engeller.

"...tiyatronun görevi seyircilere belli bir seyir tarzını öğretmektir tiyatronun; seyircilerin sergilenen olaylar karşısında gördüklerini teraziye vuran uyanık ve dikkatli bir tutum takınmalarını sağlamak, belirsiz insan gruplarını aksiyonun amacına uygun biçimde çarçabuk sınıflandırma yeteneğini kazandırmaktır." ¹

Epik tiyatro, toplumsal gerçekleri sergilerken seyirciyi bu gerçekler üzerinde düşünmeye ve yargı vermeye çağırır.

"İnsanların toplum içinde bir arada yaşamalarına ilişkin sahneleri o türlü sergilemesi gerekiyor ki, hem sergilenen olaylar, hem sergileyiş biçimi, seyircinin eleştiren, yerine göre itirazlar yönelten bir tutum takınmasına imkân versin, hattâ onun böyle bir tutum takınmasını örgütleyebilsin. Söylediklerimizden şu çıkıyor: Olayların seyirciye şaşırtıcı ve yadırgatıcı özellikleri içinde sunulacağı kuşkusuzdur. Bu da, olayların denetim altına alınabilir yönleri dikkate alınarak sergilenmesi ve tanınan olayların bilinen olaylara dönüştürülmesi için zorunludur." ²

Brecht'e göre tiyatronun işlevi, insanın dünyayı değiştirebileceğini göstermek, seyircide bu bilinci uyandırarak, seyirciyi ve toplumu değiştirmektir. "Bize gereken tiyatro, olayların olup bit-

tiği alanı, belli bir dönemdeki insanlar arası ilişkilerin bu tarihsel arenasını seyircilere sunmakla kalmayıp, ilgili alanın değiştirilmesinde rol oynayacak duygu ve düşünceleri yansıtan ve üreten bir tiyatrodur." Ona göre, tiyatro, ancak dünyayı değiştirebildiği ölçüde anlamlıdır. Bu amaç doğrultusunda, tiyatro, gerçekçi estetikte olduğu gibi sadece gerçeği yansıtan bir "ayna" olarak kalmamalı, gerçeğe eleştirel ve diyalektik bir bakış getiren bir "dinamo" görevi görmelidir.

"Soru şudur: Acaba tiyatro, seyircilerine insanı yorumlayabilecekleri gibi mi göstermeli, yoksa değiştirebilecekleri gibi mi? İkinci durumda, seyirciye adeta bambaşka bir malzeme sunması, ilgili malzemenin birey ve toplum arasındaki karmaşık, çok yönlü ve çelişkili ilişkilerin içyüzü görülecek ve kısmen bunlarla özdeşleşilebilecek gibi bir araya devşirilmiş olması gerekir. İkinci durumda, oyuncu sanatsal gösterisine toplumsal eleştiriye de katacak ve bunu seyirciyi eğlendirecek biçimde yapacaktır." 4

Bu görüş, **Aristoteles'in**, tiyatronun hareketin taklidi olduğu görüşüne karşı öne sürülmüş bir anti-tezdir. **Brecht**, epik tiyatro estetiğini, Anti-Aristotelesyen (Aristoteles karşıtı) olarak tanımlar.

"Brecht epik tiyatrosunu, dar anlamda dramatik olarak adlandırılan ve teorisi Aristoteles tarafından formüle edilmiş tiyatronun karşısına çıkarır... Brecht kendi tiyatrosunda "Aristotelesci-olmayan" bir dramaturji ortaya koyar... Brecht, Aristotelesci katharsis'i, yani kahramanın yaşamını yöneten kaderle özdeşleşerek duygulardan arınmayı reddetmiştir. Epik tiyatro ürünlerinin yöneldiği izleyicideki rahatlamış ilginin kendine has özelliği, özdeşleşme kapasitelerine hemen hemen hiç seslenilmemesidir. Epik tiyatronun sanatını oluşturan, özdeşleşmeden çok, şaşkınlık yaratmadır. Formüle edersek: İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşkırmayı öğrenmeye yöneltilir. Brecht epik tiyatronun göre-

vinin olaylar geliştirmekten çok, durumlar sergilemek olduğuna inanır. Ancak buradaki sergileme, natüralist teorisyenlerce kullanılan anlamda temsil etmeyi ifade etmez. Gündemdeki ilk sorun, her şeyden önce bu durumları gözler önüne sermektir. (Buna onları yabancılaştırmak da denebilir.) Bu ise, süreçlerin kesintiye uğratılışıyla gerçekleşir.”⁵

Tiyatronun hayatın "aynası" olarak algılandığı gerçekçi estetiğın bu yadsınışı, beraberinde gerçekçi tiyatronun birçok öğesinin de temelden değıştirilmesini gerektirmiştir. Brecht, seyircinin, sahnedeki rol kişisiyle özdeşleşerek ve izlediklerine kendini kapıtırarak, gerçek bir olay karşısında bulunuyormuş yanılsamasına kapılmasının önüne geçmeyi, bu yanılsamayı kırmayı amaçlar. Ona göre seyirci, serinkanlı bir izlemenin sonucunda, bir olayı seyreden üçüncü kişi gibi yansız karar verebilmelidir.

“...epik oyunun amacı, oyunlaştırılan olaya karşı seyircide alabildiğine güçlü bir tepki uyandırmak, onu elden geldiğı kadar çabuk bir etkinliğe sürüklemek değıl, çok yönlü yaşantılarla beslenmiş uzun süreli bir tepkinin seyircide oluşumunu sağılamaktır; öyle yaşantılar ki, yararsız eylemlerin kökü derinlerde saklı yatan toplumsal nedenlerini de kapsamı dışında bırakmasın.”⁶

Tüm bunların sağılanabilmesi için, seyircinin sahnede izlediğı olaylara yabancılaştırılması, gerçek bir olay karşısında değıl, bir tiyatro oyunu karşısında olduğunun farkında olması gerekmektedir. Benjamin, şöyle der:

“Natüralist sahnenin kürsölükle hiçbir ilgisi yoktur, tümüyle yanılsatmacıdır. Tiyatro olduğı bilinci onu verimli kılmaz; dinamik [eylemler geliştiren] her sahne gibi, gerçeğı sergileme hedefinden sapmadan ilerlemek amacıyla bu bilinci bastırmak zorundadır. Buna karşıt olarak epik tiyatro, kendisinin tiyatro oluşunun canlı ve üretken bir bilince sahiptir sürekli olarak. Sahip olduğı bu bilinç, gerçekliğin öğelerini deney aletlerimişçesine kullanmasına olanak

sağlar. 'Durumlar' bu deneyin başında değil, sonunda ortaya çıkarlar; böylece de seyirciye yaklaştırılmış değil, uzaklaştırılmış olurlar. Seyircinin bunları gerçek durumlar biçiminde algılaması, natüralist tiyatrodaki gibi iç rahatlığıyla değil, şaşkınlıkla olur. Bu şaşkınlığa uğratmayla, epik tiyatro Sokratesci bir pratiği katı ve saf bir biçimde yeniden gündeme getirmiştir. Şaşırmış kimsede bir ilgi uyanmıştır: Yalnızca onda görülen kökensel bir ilgi ... epik tiyatro, durumları yeniden temsil etmez, ama onları açığa çıkarır. Bu da süreçlerin kesintiye uğratılmasıyla gerçekleştirilir."⁷

Epik tiyatro estetiğinde, gerçekçi tiyatronun aksine, seyircinin sahnede olup biteni gerçekmiş gibi kabul edeceği her türlü düzenlemeden kaçınılır. Sahne, belli bir yerin havasını vermez, atmosfer yaratılma, sahne ile salon arasında bir dördüncü duvar olduğu hissi uyandırılmaz. Amaçlanan, seyircinin duygularından çok aklına yönelmek; bir yaşantıyı paylaşmak yerine seyirciyi olaylarla karşı karşıya getirmektir.

Epik tiyatro, Stanislavski'de olduğu gibi bilinçaltına, Artaud ve Grotowski'de olduğu gibi fizikötesine yönelmiş değildir. Epik tiyatronun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır. Bu yüzden, gerçekçi estetik, fizyoloji, psikoloji ve doğa bilimlerinin verilerinden yararlanarak somut gerçekleri yansıtmaya yoluna giderken, epik tiyatro, toplumbilimin verilerinden yararlanarak insan ilişkilerinin nedensellik ağını çözümlemeye çalışır.

"Doğrudan insanı anlatmayı bırakıp onun ruhsal tepkilerinden söz eden, dolayısıyla insanı salt bir tepki koleksiyonuna dönüştüren romancılar gerçek'e aykırı davranır. Yalnız dünyanın insan ruhundaki yansıması ya da dünyayı yansıtan insan ruhu anlatılarak ne dünya, ne de insanın sergilenebilmesi (tanınabilecek ve yönlendirilebilecek gibi anlatılabilmesi) düşünülebilir. İnsan, eylem ve tepkileriyle verilmelidir."⁸

Epik tiyatro, somut ve görünen dış gerçeğin altında yatan

"gerçekliği" araştırır. Bunu başarabilmek için gerçekçi tiyatroya egemen olan nesnel bakış açısının yerini, gerçeğin kuşkuyla ele alınması ve yeni bir gözle değerlendirilmesi almıştır. Böylece gerçekçi tiyatrodaki doğal, doğal olduğu ölçüde inandırıcı, mantıklı ve doğru görünen, seyircinin kendi durumuna, kendi yaşantısına benzeterek benimsediği gerçek, epik tiyatrodaki "yabancılaştırma" işleminden geçirilerek, seyirciye yanlış, çarpıtılmış, eskiden bildiğinden şaşılacak derecede farklı ve yadırgatıcı biçimde gösterilir. Brecht'e göre, sahnede yanlış bir düşünce bile inandırıcı ve estetik biçimde canlandırıldığında, seyirci, bu düşünceyi eleştirel süzgecinden geçirmeden körü körüne kabullenmektedir. Brecht, bunun son derece tehlikeli bir yaklaşım olduğu görüşündedir.

"Tiyatronun tiyatro olarak gerçekliğinin sağlanması, insanların bir arada yaşamalarının gerçekçi yansımalarını sahnede sergileyebilmesinin bir koşuludur. Olayların geçtiği yerler bakımından yansımaların gerektiği gibi güçlenmesi ve anında olup biten, rastlantı niteliği taşıyan 'gerçek' bir olayda hazır bulunduğu yansımalarını seyircide doğuran bir oynayış biçimi her şeyi öylesine bir doğallıkla donatır ki, insan yargı ve hayal gücünü bundan böyle seyir dışında tutar, benimser durumu, salt kendisine sunulanı yaşar ve doğa'nın bir parçasına dönüşür. Ne kadar eksiksiz olursa olsun, gerçek, artistik bir yaratı eylemiyle değiştirilmelidir ki, değişebilir nitelik taşıdığı anlaşılabilir ve bu yoldan ele alınabilir. Bu da işte bizim savunduğumuz doğallıktır, bir arada yaşamamızın doğasını değiştirmektir."⁹

Bir eser, öncelikle güzelliğine ve biçimine değil, doğruluğuna ve toplumsal faydasına bakılarak değerlendirilmelidir.

"Bir yapının estetik değerini saptamaya yönelik ölçütlerin, o yapının kullanım değerini saptamaya yönelik ölçütlere yerini bırakması gerekiyor. Yeni bir estetiğin yaratılması olanaksızdır (makinelerin güzelliğine ilişkin boş laflara kulak asılmamalıdır!), yani bir yapının biçimi konusunda bir yargı-

ya varırken şu soruyu sormak gerekir: Kime yarayacak bu? İçinde yaşadığımız durum öyle ki, estetik bakımdan parlak bir yapıt düzmece nitelik taşıyıp gerçeği yansıtmayabiliyor. Güzel'e bundan böyle gerçek diye bakmaktan kendimizi alıkoymalıyız, çünkü gerçek olanın güzel olarak algılanabilmesi artık söz konusu değil. Güzel'i düpedüz kuşkuyla karışlamamız gerekiyor." ¹⁰

Seyirci, heyecanları ile yönetilen bilinçsiz bir kitle olarak değerlendirilmemelidir. Epik tiyatrodaki seyirci, Agit-prop tiyatrosunda olduğu gibi, siyasal bir görüşü benimsemesi için oyun sırasında coşturulmaz; gerçekçi tiyatrodaki seyircinin, sahnedeki durumu paylaşması, rol kişilerini olduğu gibi kabul etmesi, kendini onların yerine koyarak onlarla birlikte duygulanması beklenmez. Bütün bunlar, seyircinin kendi düşünme, eleştirme ve harekete gücünü askıya almaktadır. Seyirci, sahnedeki durumun dışında kalıp bir gözlemci durumunda olmalı, incelemeli, eleştirmeli ve yorumlamalıdır. Brecht'in estetik kuramı, "mimesis" ilkesine ait canlandırma ve betimleme eğiliminin yerine, anlatma eğilimini geçirir.

"İnsan ve Hayvanlarda Duyguların Dışavurumu" adındaki kitabında, bu dışavurumları incelemenin güçlüğünden yakınıyor Darwin; 'Aşırı bir heyecan durumuyla karşı karşıya kaldık mı, kendimiz de öylesine heyecanlanırsak ki, ya karşımızdaki heyecanı gözlemlemeyi düpedüz unuttur ya da titiz bir gözleme olanağını yitiririz,' diyerek, bunun nedenini açıklar. İşte burada sanat işe karışarak, en ateşli heyecanları bile o türlü sunar ki, olaya 'tanık' olan seyirci gözlemleyici durumunda kalabilsin." ¹¹

Epik tiyatro, amacına ulaşmak için özdeşleşme ve yanılısama yoluyla, körü körüne inandırmayı değil, düşündürerek ikna etmeyi yeğler. "Epik tiyatro "sahnede gösterileni coşkudan arındırmak" amacındadır."¹² Geleneksel dramatik sanatta haz, özdeşleşmeye dayalı bir estetik uygulamanın egemenliği altında, seyircinin *katharsise* ulaşması sonucunda elde edilen rahatlamadan doğ-

maktadır. Epik tiyatrodan ise haz, seyircinin kendi zihinsel faaliyeti içinde oluşan bir süreçten doğar.

“Sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı. Epik tiyatronun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirme çabasıdır. Bu tiyatronun izleyicisi için sahne ‘dünyayı simgeleyen dekorlar’ (diğer bir deyişle büyülü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi içinse izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur şimdi. Metni için gösteri virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimi, gösterisi için metin bir temel değil, o gösterinin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir enlem-boylam çizelgesidir. Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir.”¹³

Bütün bunların ışığında, Brecht, Aristoteles’in geliştirdiği *katharsis* kavramına da epik tiyatrodan vermez.

“Brecht, sistematizasyonu oluştururken, Aristoteles’in *Poetika* adlı yapıtında tregedyanın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan “katharsis” kavramının seyirci için tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket eder. Katharsis’in ortaya çıkmasını sağlayan olgu ise “*emfühlung*”dur (duygu temeli üzerinde yaşantı birliği). Seyirci, sahnedeki ‘figür’lar ile kurduğu duygu-yasantı birliği nedeniyle, ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsise ulaşır. ... Böylece, kahramanla özdeşleşen seyirci, onu içine düştüğü ruhsal çatışmaları yaşaması nedeniyle, olayları ve ‘figür’ları serinkanlı bir şekilde değerlendirmeye, eleştirme ve yargılama olanağından yoksun kalır. Yaşamın, sahne üzerinde taklide (*mimesis*) dayalı ve doğalcı

bir betimlemesiyle ortaya çıkan bu illüzyon durumu, yaşama aktif olarak katılan ve onu daha iyi kılma göreviyle yükümlü olan günümüz seyircisi için sakıncalıdır. ...gerçeği yansıtabilme (ayna olma) ereğine yönelen 'illüzyonist ve bireyci estetik'e karşıt olarak, Brecht, gerçeği dönüştürebilme (dinamo olma) amacına yönelik 'eleştirel ve diyalektik estetik' sistematize etmiştir." ¹⁴

Bertolt Brecht, sahnede yanılsama (illüzyon) yaratmak yoluyla, seyircinin sahnede karşısına çıkarılan kişilerle özdeşleşmesini ve oyunu gerçek bir olaya tanıklık ediyormuşçasına, tiyatrodaki olduğunu unutarak seyretmesini amaçlayan gerçekçi tiyatro estetiğine karşı çıkar.

"Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandı mı, seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır. Beri yandan, sahnede sergilenen durumlar karşısında, seyirci, sahnedeki hava'nın kendisine izin verdiği duygu ve heyecanlara kapılabilir ancak. Seyircinin algı, duygu ve bilgileri sahnede devinen kişilerin kiyle aynı düzeyde tutulur. Sahne seyircilere telkin yoluyla sunulmayacak duygu ve heyecanları pek üretemez, algı ve bilgiler iletemez." ¹⁵

Brecht, özdeşleşmenin, seyircinin izledikleri karşısında akılcı değil, duygusal bir değerlendirme yapmasına neden olduğu görüşündedir.

"Tiyatrodaki, tam bir özdeşleşme'yi amaçlayan bütün tekniklerin, seyircideki eleştirici güçleri felce uğratacağı açıktır. Bir özdeşleşmenin kurulmadığı ya da ortadan kalktığı anlardadır ki, eleştiri sesini duyurabilir ancak." ¹⁶

Ona göre, seyircinin sahnede izlediklerine akıl yoluyla, eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşması gerekmektedir. "Oyun, bir tanığın söz konusu eylem üzerinde yargıya varabilmesini sağlamak üzere, bilinmesi gerekli hiçbir şeyi örtbas etmeyen bir bilirkişinin raporu niteliğini taşımalıdır."¹⁷ Bu amaçla, Brecht, gerçekçi tiyatroların yanılsama ilkesinin karşısına, yabancılaştırma ilkesi-

ni koyar. "Ancak yanılısamalardan yakasını kurtarabilenler, yaşamlarını yönetme şansına kavuşur."¹⁸ Brecht'e göre, seyircinin, tiyatrodaki olduğunu unutmaması, oyun kişilerle özdeşleşmemesi, izlediği oyun karşısında duygusal bir tutum takınmaması gerekmektedir.

"İnsan nasılsa öyle kalacaktır, diye bir şey söylenemez. İnsanı yalnız olduğu gibi değil, ileride olabileceği gibi de görmeliyiz. Bu da benim kendimi onun yerine koymayıp, hepimizin bir temsilcisi kimliğiyle onun karşısında yer almam demektir. Bunun için de tiyatro, sahnede sergilediğini yabancılaştırmak zorundadır."¹⁹

Tiyatro, seyirciyi duygulandırmayı değil, düşünürmeyi hedeflemelidir.

"Duyular insanın içe dönmesine, kendi dar dünyasına kapanmasına neden oluyordu. Duyular dünyasının dar sınırları içinde kalan bir tiyatro bir tür uyuşturucu olmaktan öteye geçmezdi Brecht'e göre."²⁰

Fakat Brecht, duyguları tamamen yadsımaz. Bunun için özdeşleşmeye başvurulmasına karşı çıkar.

"Özdeşleşmenin yadsınması duyguların yadsınmasından ileri gelmediği gibi, böyle bir sonuca da götürmez. Duyuların ancak özdeşleşmeye başvurularak sağlanabileceği yolunda o beylik güzelbilim (estetik) tarafından ileri sürülen tezin yanlışlığını kanıtlamak, Aristoteles'çi olmayan oyun sanatının düpedüz bir görevidir."²¹

Seyirci, karşısına çıkarılan çelişkileri görebilmeli, akılcı sonuçlar çıkarmalı ve bilinçlenmelidir. Bu bilinçlenme, seyircinin ve toplumun tiyatro yoluyla değiştirilmesi ve geliştirilmesi amacını taşımaktadır. Peter Brook, yabancılaştırma kavramı için şöyle der:

"Brecht'in yabancılaştırma düşüncesini ortaya atışının tek nedeni izleyiciye duyduğu saygıydı, çünkü yabancılaştırma 'Durun!' çağrısından başka bir şey değildi: Durmak, sus-

mak, bir şeyi ışığa tutmak, bize onu bir kez daha göstermek. Yabancılaştırma her şeyden önce izleyicinin, gördüğü şeyi yetişkinlere özgü bir biçimde, inandırıcıysa kabul etme sorumluluğunu daha çok üstlenmesi için onu kendi başına çalışmaya çağırmaktır. Brecht tiyatrodaki herkesin çocuklaştığı yolundaki romantik görüşü kabul etmez.”²²

Seyircinin sahnede izlediği olaylara yabancılaştırılmasını sağlayan etmenlere "Yabancılaştırma Efektı" denir. Yabancılaştırma efektleri sayesinde seyirci, izlediği kişi ve olaylara belli bir uzaklıkta kalarak, yansız biçimde onları yargılamasına olanak verecek bir bakış açısına kavuşturulmuş olur. "Yabancılaştırma efektı, seyircinin özdeşleşmeye dayanan onaylayıcı tutumunu, eleştirel tutuma dönüştürür."²³ Gerçekçi tiyatronun amacı "canlandırma", bunun için kullandığı temel araç ise "duyu birliği" iken, epik tiyatronun amacı, "anlatma", temel aracı ise "yabancılaştırma"dır.

"...oyundaki kişilerle salt özdeşleşme içinde kalarak, kendisini eleştiriye kapalı, yani pratikte yararsız yaşantılara kaptırması önleniyordu seyircinin. Oynayış biçimi, sahnede sergilenen olayları bir yabancılaştırma işleminden geçiriyordu. Anlatılanın anlaşılabilmesi için gerekli bir yabancılaştırmaydı, bu. Çünkü anlatılanların seyircilerde 'pek doğal' nesnelermiş izlenimini uyandırması, onların anlaşılmasını düpedüz önlemekteydi. Doğal'ın yadırgatıcı bir özellik kazanması gerekiyordu. Ancak bu yoldan neden ve sonuç yasaları gün ışığına çıkabilirdi. Seyircilere, insanın belli bir durumda yalnız sahnede ortaya konduğu gibi değil, başka türlü de davranabileceği kanıtlanacaktı. Ve büyük değişikliklerdi bunlar. Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: 'Evet, bunu ben de yaşadım.-Ben de böyleyim.-Eh, doğal bir şey.-Ve hep böyle olacak bu.-Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok.-Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da doğal!-Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!' Epik Tiyatro seyircisi ise şöyle söyler: 'Bak, bunu düşünmemiştim işte!-Ama öyle de yapar mı adam!-Çok garip,

çok garip, inanılır gibi değil!-Ee, yeter artık!-Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da şaşırtıcı!-Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan.”²⁴

Brecht'e göre, yabancılaştırma, anlaşılması amaçlanan olguyu doğallığından, tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrıp alarak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır.²⁵ “Yabancılaştıran oyunlaştırmayı, oyunlaştırılan nesnenin tanınmasına olanak vermekle birlikte onu aynı zamanda yabancı gösterir.”²⁶ Yabancılaştırma, bilimsel kuşkuculuğun, sanatta da faydalanılması gereken bir yöntemidir.

“Günlük yaşamımızı sürdürürken, hemen çevremizde karşılaştığımız olay ve kişileri, kendilerine alıştığımızdan hiç yadırgamayız. Bu olay ve kişilerin yabancılaştırılması ise, onların dikkatimizi çekmesini sağlar. ‘Pek doğal’ bir gözle görülüp hiç kuşku konusu yapılmamış olaylar karşısında hayrete kapılmak, bilim tarafından titiz uğraşlar sonucu geliştirilip bir teknik durumuna getirilmiştir. Sanatın da bilimle bu alabildiğine yararlı tutumu paylaşmaması için ortada neden yoktur. Bilim için söz konusu tutum, insanın üretim gücünün büyüyüp gelişmesinden doğmuştur; aynı neden, sanatın da böyle bir tutumu benimsemesini zorunlu kılmaktadır.”²⁷

Yabancılaştırma efektleri, seyircinin gündelik olaylara olan aşinalığını kırar ve izlediklerini doğal karşılama önleyerek farklı bir göz ve bakış açısıyla izlemesini sağlar. Amaçlanan seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma getirilmesidir. Brecht, seyirciye sunulan olayların yabancılaştırılmasına, panayır tiyatrolarının gösterilerinde, sirklerde ve Çin tiyatrosunda da başvurulduğuna dikkat çeker.²⁸ Epik biçim, tiyatro tarihinde daha önce kullanılmış bir biçimdir.

“Üslup açısından Epik Tiyatro pek de yeni değildir. Sergileme karakteri ve artistliğe verdiği önem bakımından, eski Asya tiyatrosuyla akrabalığı vardır. Öğretici niteliğine ge-

lince, gerek Ortaçağ'ın dinsel gösterileri, gerek klasik İspanyol ve Cizvit oyunları öğretici nitelik taşır." ²⁹

Brecht'e göre, modern tiyatro, epik tiyatrodur. ³⁰ Ve modern tiyatro, dünyayı açıklamakla yetinmeyip, dünyayı değiştirmeyi de dileyen filozofların³¹, sergilenen oyun "yanlış" ise, onun "güzel" oluşuna bakıp övmeye kalkmayan, onun estetik güzellikleri-ne kulaklarını tıkayan toplumbilimcilerin³² uğraş yeri olmalıdır.

"Topluma yeni bir biçim verme olanağı ve gereği kendini göstermiştir. İnsanlar arasında geçen bütün olayları yeniden ele almanın ve her şeye toplumsal açıdan bakmanın zorunluluk taşıdığı bir dönemde yaşamaktayız. Yeni kurulacak bir tiyatro, toplumsal eleştiri görevini yapabilmek ve toplumdaki değişmelere ilişkin tarihsel bildirimlerini sunabilmek için, öbür efektler gibi Yabancılaştırma efektlerinden de yararlanacaktır ister istemez." ³³

Epik tiyatroda, oyuncu, rolüyle özdeşleşmez; seyirciye oynadığı oyun kişisini nasıl düşündüğünü gösterir, onun hakkındaki görüşünü bildirir.

"Oyuncu, sahnede bir tümdeğişim geçirerek oynadığı kişiye dönüşmez. Ne Lear, ne Harpagon, ne Şvayk'tır o; bunları seyircilerine yansılayan biridir." ³⁴

Amaçlanan, seyircinin oyuncuyu oyundaki karakterin ta kendisi gibi algılamaması, onun oyuncu olduğunu unutmamasıdır.

"..biri çıkmakta, herkesin içinde bir şey göstermekte, hatta gösteri eyleminin kendisini de gösteri konusu yapmaktadır. Oyuncu bir başkasına öykünecektir kuşkusuz; ama öykünme işini, sanki öykündüğü insanmış izlenimini uyandıracak ölçüye vardırmayacak, kendisini seyircilere unutturmak gibi bir amaçla böyle bir öykünmeye başvurmayacaktır." ³⁵

Oyuncudan beklenen, canlandırdığı kişi "olmak", onun içsel yaşamını ve duygularını "yaşamak" değil, onu "göstermek"tir.

"Oyuncu hiçbir zaman işi, düpedüz oynadığı kişiyle öz-

deşleşmeye kadar götüremez. Seyircinin 'Lear'i oynamıyordu, Lear'in ta kendisiydi' gibi bir yargıya varması, oyuncu için idam hükmünden farksızdır. Oyuncu, oynadığı kişiyi yalnızca gösterir ya da daha yerinde bir söyleyişle onu yalnızca yaşamaz; bu demek değildir ki, tutkulu insanları oynarken kendisi soğuk biri kalacaktır. Ne var ki, kendi duyguları ilke olarak oynadığı kişinin duygularıyla özdeşleşmez, böylece seyircinin duygularının da sahnede canlandırılan kişinin duygularıyla özdeşleşmesi önlenir. Bu bakımdan seyirci tam bir özgürlük içinde bulunur.”³⁶

Oyuncu, seyircide oynadığı rol kişinin kendisiymiş yanılmasını yaratmaktan kaçınmalıdır.

“Seyircilerle sahne arasındaki bağlantı, bilindiği üzere, öteden beri özdeşleşme temeline dayanır. Geleneksel tiyatro oyuncusu, söz konusu ruhsal eylemi gerçekleştirmek için öylesine yoğun çaba harcar ki, sanki sanatının ana amacı olarak bunu görmektedir. ... Yabancılaştırma efekti tekniği, oyuncuyu, seyircinin kendisiyle özdeşleşmesini sağlamaktan alıkor.”³⁷

Oyuncunun hakkında seyirciye bilgi sunduğu kişi kendisi değil, bir başkasıdır. Oyuncu, sahnede, rolü hakkında bildirimde bulunan bir "anlatıcı"dır.

“...oyuncu anlatıcı-gösterici kalmalı, oynadığı kişiyi yabancı biri gibi yansıtmalı ve anlatısını sürdürürken, 'O bunu yaptı, o bunu söyledi' yönteminden ayrılmamalı, bir tümdeğişim geçirerek düpedüz anlatılan kişiye dönüşmekten kaçınmalıdır.”³⁸

Brecht'e göre, tiyatro, anlatıcılardan oluşan bir topluluktur. Rol kişisi, anlatılandır; oyuncu ise anlatıcıdır. “Epik tiyatro oyuncusu, geleneksel oyuncular gibi, bir kral, bir bilgin, bir mezarci kimliğiyle seyirci karşısına çıkmaz; kralları, bilginleri, mezarçıları anlatır.”³⁹ Oyuncu, kendini rolüyle özdeşleştirerek, anlatıcı durumundan çıkmamalı, anlatıcı ile anlatılan arasında bir konumda bulunmamalıdır.

“Kendisinin anlatılan değil, anlatan kişi olduğunu unutmaz hiç, unutulmasına da izin vermez. Bu demektir ki, seyircilerin karşılarında gördükleri anlatıcı, geleneksel tiyatronun oyunlarındaki gibi, anlatıcı ile anlatılanın bir kaynaşımı, anlatıcı ve anlatılana özgü kenar çizgilerinin silinip kaybolmasıyla ortaya çıkan bağımsız ve çelişmesiz bir üçüncü kişi değildir. Anlatıcıyla anlatılanın duygu ve düşünceleri çakışmaz birbirleriyle.”⁴⁰

Epik tiyatro oyuncusu, ağzından çıkacak sözlerle kendi arasında belli bir uzaklığı korur, sözlerini kendine mal etmeyerek seyircinin eleştirisine sunar, seyircilerin rol kişinin cümleleriyle ilgili yansız bir yargıya varabilmesine olanak sağlar; sahnede olup bitenlerin önceden üzerinde çalışılmayıp ilk defa ve bir kezliğine olup bittiği yanılmasını seyircide uyandırmaya çalışmaz; oyunun başında ve ortasında oyunun sonunu bildiğini açığa vuracak şekilde oynar; kendini ve seyirciyi meraktan kaynaklanan bir heyecana sürüklemekten uzak durarak serinkanlı bir bakış açısı geliştirmeyi hedefler. Epik tiyatro oyuncusu, oynadığı kişi ve sergilediği olay karşısında ussal bir tavır takınmalı, insan doğasındaki değiştirilebilir yönleri yakalayıp seyirciye sunmalıdır. Bunun için, rolüyle özdeşleşmeye ve tümdeğişime dayalı gerçekçi tiyatro estetiğinden uzaklaşmalı, söylediği sözleri bir alıntının seyirciye aktarılışı izlenimi uyandıracak biçimde söylemelidir. Brecht'e göre, yabancılaştırma ve izlenildiğinin bilincinde olarak oynama, yeni oyunculuk sanatının belirleyici özellikleridir.⁴¹ Oyuncu, oynadığı karakterin duygularını seyircinin duyguları yapmaktan uzak durmalıdır, çünkü böyle bir tutum, seyircinin kendini sahnede izlediği kişilerin yerine koyarak onları bağışlaması sonucunu doğurur. Ve bu, Brecht'e göre, gerçekçi tiyatro estetiğinin verimsiz bir sonucudur.⁴²

“Aristoteles’çi olmayan oyun sanatının kişileri, kendileriyle özdeşleşilebilen kahramanlar değildir. İnsanın değişmez modelleri diye görülüp yaratı konusu yapılmamış bunlar, tarihsel, ölümlü, çokluk. ‘Ben böyleyim aynı zamanda’ di-

yen tutumlarıyla bir hayreti davet eden karakterler gibi ele alınmışlardır. Tiyatroya giden seyirciler gerek ussal, gerek duygusal bakımdan ilgili kahramanlar karşısında uzlaşmaz bir tavır takınır, onlarla özdeşleşmez, onları 'eleştirir.'" 43

Tiyatro seyirciyi, izlediği kişi ve olaylar karşısında bağışlayıcı değil, eleştirel bir tutum takınmaya yöneltmelidir.

"Oyuncu, yansıladığı kişiyle özdeşleşemeyeceği için, bu kişiye belirli bir açıdan bakabilecek, onun üzerinde ne düşündüğünü açığa vuracak ve kendisiyle özdeşleşmeye zorlamadığı seyircisini de yansıladığı kişiyi eleştirmeye çağırabilecektir. Oyuncu için böyle bir bakış açısı, toplumsal eleştiri açısıdır. Oyuncu, olayları düzenleyip oynadığı kişinin karakterini çizerken, toplumsal güçlerin belirlediği karakter çizgileri üzerinde durur. Böylelikle, oyunu, toplumsal koşullar üzerinde düzenlenip gerek kendisinin, gerek seyircilerin katıldığı bir seminer niteliğini kazanır. Oyuncu, seyircileri, mensup oldukları toplumsal sınıflara göre, toplum koşullarını savunmaya ya da eleştirmeye çağırır." 44

Brecht, Grotowski ve Artaud'nun aksine, seyirciyi bir trans (cezbe) durumuna geçirmek istemez. Bu yüzden, oyuncunun kendisi de trans durumuna geçmemelidir.

Bertolt Brecht, Stanislavski'nin aksine, oyuncunun yazara hizmet etmesi gerekmediğini düşünür.

"...sanatçının dünyası" dediğimiz dünyaya kendi başına buyruk, otoriter 'kendi içinde mantıksal' bir dünya gözüyle bakılmamalı, bu dünya kapsamında yer alan gerçek dünya diliminin saptanıp sergilenmesine çalışılmalıdır. 'Ozanın sözü' ancak gerçekliği ölçüsünde kutsaldır; tiyatro ozanın değil, toplumun hizmetindedir."

Oyuncu, kendi görüşleriyle yazarın görüşleri arasındaki çatışmaları sergilemelidir.

"Yazarın dünyası, tek ve biricik dünya değildir. Birden çok yazar vardır. Oyuncu, dünyayı olduğu gibi yazarın dünyasıy-

la özdeşleştirmekten kaçınmalı, kendi dünyasıyla yazarın dünyasını birbirinden ayırıp, bu ayrımı sahnede sergilemelidir.”⁴⁵

Brecht, Stanislavski, Grotowski ve Artaud'ya karşı çıkararak, oyuncunun yaratıcılığının kaynağının bilinçaltı olduğu görüşünü yadsır.

“Bu tür bir sergileme, daha sağlam nitelik taşıyıp, düşünen bir varlığa daha çok yaraşır ve büyük ölçüde insan sarraflığını, yaşam deneyimini ve toplumsal açıdan neyin önem taşıyıp neyin taşımadığını sezebilecek keskin bir zekâyı gerektirir. Hiç kuşkusuz, böylesi bir oynayıştta da bir yaratıcılık söz konusudur; ne var ki, yüksek bir aşamada, yani bilinç düzeyinde gerçekleştiğinden, daha yüce bir yaratıcılıktır bu.”⁴⁶

Ona göre, yaratıcılık bilinç düzeyinde bir analiz ve bilgilerle deneyimlerin sentezinin ürünüdür. “Bir sanat yapıtı ele alıp işlediği gerçeği açıklar, sanatçının yaşamda edindiği deneyimleri izleyicilere aktarır, dünyadaki nesnelere doğru dürüst nasıl bakılacağını öğretir.”⁴⁷

Epik tiyatrodta oyunculuk, toplumsal jest-tavır anlamına gelen “gestus” kavramından yararlanır. Brecht’e göre, duruş, oturuş, ses tonu, mimik ve davranışlar, toplumsal bir “gestus” tarafından belirlenir.⁴⁸ Eylem halindeki oyuncu, hareketlerini kesintiye uğrattığı ölçüde jestler elde eder. Epik tiyatro, bireysel değil, toplumsal bir bakış açısıyla hareket etmektedir; bu yüzden epik tiyatro oyuncusu, oynadığı kişinin içsel yaşantısına değil, davranışlarına ve gestuslarına odaklanır.

“...hangi toplulukta olursa olsun başkalarına karşı davranışlarına ve eylemlerine bakılarak değerlendirilir tek kişi. ... Yalnız var olmak yeterli değildir; bir insanın karakterini yapan onun gördüğü işlevidir. Böyle bir amaç güden oyuncu, duygu ve düşüncelerin dışavurumundan çok jestler üzerinde durur. Buna göre, sözlerin de bir jسته bağlanması gerekir.”⁴⁹

Gestuslar sayesinde, oyuncu, duyguları yaşamaz, duyguları "temsil eder." Epik tiyatronun, köklerini sessiz sinemada bulan "gestus" kavramı, dramatik tiyatronun "mimesis" kavramının yerini almıştır.

Peter Brook, Brecht'in oyunculuk kuramını şöyle açıklamaktadır:

"Gereksiz coşkuyu, salt oyun kişisini ilgilendiren özelliği ve duyguların gelişimini çıkarıp attıysa, izleğinin saydamlığının tehlike olduğunu gördüğü için attı. ... bir oyuncu ... bütün görevinin kendi kişiliğini olabildiğince tam, bütün yönleriyle göstermek olduğuna inanır. Bu demektir ki, gözlemlerini ve düşgücünü kendi portresini çizmek için fazladan ayrıntılar bulmaya yöneltir, çünkü bir toplum ressamı gibi, yapacağı resmin elinden geldiğince hayata benzemesini ve tanınabilir olmasını ister. Hiç kimse ona daha başka bir amacın olabileceğini söylememiştir. Brecht 'tam' demenin 'hayata benzer' ya da 'bütün yönleriyle' anlamına gelmek zorunda olmadığı yolundaki basit ve şaşırtıcı görüşü ileriye sürdü. Her oyuncunun oyunun eylemine hizmet etmesi gerektiğine, ama yazarın bakış açısından ve dışarıdaki değişen dünya bakımından oyunun gerçek eyleminin, gerçek amacının ne olduğunu (kendisinin dünyayı bölen bu savaşlarda kimden yana olduğunu) bilmeden neye hizmet ettiğini bilemeyeceğine işaret etti. Ama kendisinden ne istendiğini, neyi başarması gerektiğini anlarsa, rolünü de doğru dürüst anlar. Kendisini oyunun bütünüyle olan ilişkisi içinde görürse, kişilik çizerken aşırıya kaçmanın oyunun gereksinimlerine ters düşeceği gibi, fazlaca gereksiz özelliğin de ters etkide bulunup kendi görüntüsünü daha az çarpıcı duruma getireceğini anlayacaktır. O zaman oynadığı kişiyi daha yansız görecektir, sevimli sevimsiz yanlarına daha başka bir gözle bakacaktır ve sonunda önemli olanın o kişiyle 'özdeşleşmek' olduğunu düşündüğü zamankinden daha farklı sonuçlara varacaktır." ⁵⁰

Brecht'e göre dekor, gerçekçi bir anlayıştan çok, işlevsel bir

anlayışla ele alınmalıdır. Dekor, gerçeği tanımlamakta değil, onu açıklamakta işlevseldir. Dekor tasarımında seyirciyi gerçeklik yanılsamasına sokacak biçimde bir atmosfer yaratmaktan kaçınılmalıdır.

“Yabancılaştırma efektinin uygulanabilmesi için, sahne ile seyirci salonunun tüm büyüselliğinden arıtılması ve ipnotik alanların oluşmasının kesinlikle önlenmesi zorunluydu. Bu yüzden, epik tekniğin uygulandığı sahnelerde ‘akşamleyin oda’, ‘güz vakti sokak’ gibi belli bir yerin belli bir zamandaki atmosferini yaratmaktan ve konuşma ritminde yapılacak düzenlemelerle belli bir havanın doğmasına ön ayak olmaktan kaçınılmıştır. Seyirciler, ne sahnede sergilenen alabildiğine duygusal olaylarla coşturuluyor, ne kasılmış kaslarla oynanan bir oyunun ‘büyüsüne’ kaptırılıyordu. Kısacası, bir cezbe (trans) durumuna geçirilmiyor, sahne için önceden prova edilmemiş sözde doğal bir olay karşısında bulundukları yanılsamasına sürüklenmiyorlardı. İlerde görüleceği üzere, kendilerini böyle bir yanılsamanın kollarına bırakmaya seyircilerdeki eğilimin, belli birtakım artistik yollara başvurularak etkisiz kılınması gerekmektedir.”⁵¹

Brecht, gerçekçi tiyatronun sahneyi gerçeklik yanılsaması yaratmak için ayrıntı kalabalığına boğmasını eleştirir; yalın dekor-
dan yanadır. “Sahnede yer alan her şeyin oyunda rolü olmalı, oyunda rolü olmayan hiçbir şeye sahnede yer verilmemelidir.”⁵² Kostümler de, bir karakterin toplumdaki statüsünü belirtecek şekilde yalın, doğru ve işlevsel olarak tasarlanmalıdır.

Brecht’e göre, “Epik rejinin en önemli görevi, sahnelenen olayla, sahneye koyma olayının içerdiği her şey arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır.”⁵³ Bu anlayış doğrultusunda, ışık, atmosfer yaratmaya dönük değil, seyircinin tiyatrodaki olduğu bilincini sürekli ayık tutacak şekilde tasarlanır. Çıplak ışık kullanımı yabancılaştırma efektlerinden biridir.

“Sahnenin bol ışıkla aydınlatılması (çünkü sahnedeki boşluk, salondaki kimsenin birbirini seçemeyeceği gibi karart-

mayla birleşerek seyircinin ayıklığından, akli başındalığından pek çok şey yitirmesine yol açar) ve ışık kaynaklarının görülebilmesi. Tiyatrodan kapı dışarı edilmesi istenen yanılsamayı önleyebileceği için, ışık kaynaklarının seyircinin açık seçik görebileceği biçimde yerleştirilmesi önemlidir. Böyle bir davranış, seyircinin dikkatini oyun üzerinde doğru dürüst toplaması bakımından bir sakınca yaratmaz. Işık kaynakları seyircinin görüş alanı içinde kalacak gibi sahnenin aydınlatılması, onlarda önceden prova edilmeyip hemen anında gerçekleşen bir olaya tanıklık ettikleri yanılsamasının doğmasını bir ölçüde engeller. Seyirci anlar ki, kendisine bir şey gösterilmek için hazırlık yapılmıştır, daha önceden olup biten bir şey özel birtakım koşullarda, örneğin parlak ışık altında yinelenmektedir. Işık kaynaklarının açıkta bırakılması, eski tiyatronun bunları seyirciden kaçırma alışkanlığına yönelik bir yergi, bir eleştiri niteliğini taşır.”⁵⁴

Işık, sahneyi eşit derecede aydınlatacak biçimde, bol ve parlak olarak kullanılır.

“...sahnenin adamakıllı ve her yerde aynı derecede aydınlatılmasını salık verebiliriz. Oyuncular istedikleri kadar doğal bir oyun çıkarsın, istedikleri kadar yaşamsal bir gerçekliği sergilesin, ilgili aydınlatmayla seyirci gerçek yaşam değil, tiyatro karşısında bulunduğunun hep bilincinde olur.”⁵⁵

Işık kaynakları, sahnede büyümlü bir hava yaratılmasını önlemek, gerçeklik yanılsamasını kırmak için, seyircinin görüş açısının içinde kalacak şekilde yerleştirilir.

“İşıldakların açıkça sergilenmesi önemlidir, çünkü bunlardan hoşla gitmeyen yanılsamaların doğmasını engellemede bir araç diye yararlanılabilir. Ayrıca, böyle bir yola başvurmak, dikkatin oyun üzerinde yoğunlaştırılmasını pek etkilemez. Işıklandırma, ışıldakları görüş alanı içinde kalacak gibi düzenledi mi, hemen o anda geçen, kendiliğinden olup biten, önceden provası yapılmayan gerçek bir sahneye ta-

nıklık ettikleri gibi bir yanılsamanın seyircilerde uyanması bir ölçüde önlenir, sahnede bir şeyin sergilenmesi amacıyla birtakım hazırlıklar yapıldığını görür seyirci, özel koşullarda, diyelim çok parlak bir ışık altında bir olayın yinelenmesini anlar. Işık kaynaklarının sergilenmesiyle, eski tiyatronun onları seyirciden gizleme yöntemine karşı çıkılır. Niha yet bir spor gösterisinde, örneğin bir boks maçında da ışıldakların saklanıp gizlenmesini kimse beklemez sanırım. Yani tiyatronun gösterileri spor gösterilerinden ne kadar ayrılrsa da, onlarla yine de birleştiği bir nokta var ki, o da eski tiyatrodaki yapıldığı gibi ışıldakları seyirciden gizlemeye gerek duymamasıdır.”⁵⁶

Bertolt Brecht, müzikten de tiyatrodaki yabancılaştırma öğesi olarak yararlanmıştı. Müzisyenler de, tıpkı ışık kaynakları gibi, seyircinin görüş açısının içinde kalarak müzik yaparlar. Seslerin gizli, görünmeyen yerlerden geliyormuş yanılsaması kırılır.

“Sahnenin başına konup seyircinin ‘Ne?’ sorusundan ‘Niçin?’ sorusuna yönelmesini sağlayacak başlıkların kullanılması, sahnedeki olaylarla karşıtlık içindeki projeksiyonlardan yararlanılması, ışıldakların ve müzik araçlarının gizlenmeyecek açık açık sergilenmesi, herkesçe çok iyi bilinen oyun yerlerinin yabancılaştırılarak, asıl toplumsal önemlerine dikkatin çekilmesi, bütün bunlar gerçekçi bir gözlem için zorunlu tavrı takınmasını sağlar seyircinin.”⁵⁷

Müzikli pasajlar, oyunun akışını kesecek, olayları yabancılaştıracak şekilde oyunun içine yerleştirilir. Geleneksel sahne müziğinde olduğu gibi seyirciyi heyecanın doruk noktalarına ulaştırmak için müzikten yararlanılmaz. Müzikli pasajlar, şarkılar, daha çok, olayların bölünmesine ve bu sayede, seyirciye düşünme süresi kazandırılmasına hizmet eder. Brecht’e göre müzik, sahnenin temel tavrını göstermesi açısından işlevsel bir öğedir.

Brecht, her oyunun gereklerine göre, sahne uzamının yeniden düzenlenmesi gerektiği görüşündedir.

“Piscator, epik tiyatronun bu mimarı oynanacak her oyun

için nasıl tiyatronun yapısında tam bir değişikliğe gitmiş, bazen seyircileri sahneye çıkartıp oturtmuş, oyuncularını seyirci salonuna yerleştirmiş, bunu da eh bu kez böyle bir değişikliğe başvurulum diye yapmamışsa, ben de her oyun için tiyatronun yapısına ilişkin yeni ilkelerden yararlanıyor, oyuncuların oynanış biçimini de değiştiriyorum." ⁵⁸

Bertolt Brecht, dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki ayırımı, şöyle tanımlamaktadır:

Dramatik Tiyatroda	Epik Tiyatroda
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyircinin etkinliği (aktivitesi) uyanılır
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alınır.	Duyguları ileriye götürülerek seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi, oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir
Duygu egemendir.	Us egemendir. ⁵⁰

Brecht'e göre, tiyatronun en önemli ögesi, ö y k ü d ü r. Öykü, ki Brecht bu konuda Aristoteles'le aynı görüştedir, oyunun ruhudur.⁶⁰

"Her şey 'öyküye' bağlıdır, öykü oyunun can damarıdır; çünkü tartışmalara, eleştirilere ve değiştirmelere konu edilebilecek neyi içeriyorsa, tümü insanlar arasında geçen olaylardan alır kaynağını. Oyuncunun sahnede canlandırdığı belli bir insanın nihayet yalnız sahnedeki olaya değil, bundan daha çoğuna yanıt vermesi isteniyorsa, nedeni, belli bir insan üzerinde sergilenecek olayın daha bir dikkati çekicilik kazanmasıdır. Tiyatronun büyük eseri öyküdür, gestus kapsamına giren tüm olaylardan örülen kompozisyonun bütünüdür öykü ve bundan böyle seyircilerin haz kaynağını oluşturacak bildirim ve uyarımları içerir."⁶¹

Öykü, önem sırasına konduğunda tiyatronun tüm diğer öğelerinden önce gelir, tiyatro, ö y k ü n ü n y o r u m l a n m a s ı işidir. Tiyatronun diğer tüm öğeleri, bu yorumlama işine katkıda bulunur.

"Öykünün yorumlanması ve uygun yabancılaştırmaları başvurularak seyircilere aktarılması, tiyatronun temel işlevidir. Tiyatroda oyuncu hesaba katılmadan hiçbir şey yapılmaması gerekirse de, oyuncu her şeyi yapmak zorunda değildir. 'Öykü' yorumlanıp ortaya konur önce, sonra oyuncuların, dekoratörlerin, makyajcılarının, kostümcülerin, müzisyenlerin ve koreografların el birliğiyle sahnede sergilenir."⁶²

Epik tiyatrodaki, ne karakterlerin, ne de oyunun öyküsünün gerçeğe uygunluğu önem taşımaz. Sanat, gerçeğin aynası değil, dinamosudur; onu olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi gösterir. Sanat, bir kopya değil, bir tasarımdır.

"Oyunun öyküsü, insanların toplu yaşamındaki olayları gerçekte olup bittikleri gibi yansıtmaz, kafada kotarılan ve öyküyü yaratanın düşüncelerinin insanların toplu yaşamı aracılığıyla dile gelmesini sağlayan olaylardan oluşur. Dolayısıyla, oyun metnindeki kişiler yaşayan insanların görüntü-

leri değil, kafada kotarılıp belli düşüncelere göre biçimlendirilmiş kişilerdir.”⁶³

Epik tiyatrodan, oyuncu, oyunda bütün olup bitecekleri önceden bildiğini seyirciden gizlemez, sahnedeki olayla seyirci arasında durur. Herhangi bir dördüncü duvar anlayışına yer verilmez ve oyuncular, seyircilerle direkt temasa geçebilirler, söyleşide bulunabilirler; bu da gerçeklik yanılsamasını bozar. “Oyuncunun seyircilerle ilişkisi, en ufak bir zorlanmışlığa yer vermeyen alabildiğine dolaysız bir nitelik taşımalıdır.”⁶⁴ Oyunun akışı kesintilere uğratılır. Öndeyişler (prolog) ve sahne başlıkları ile, izleyicinin olayın nasıl sonuçlanacağına ilişkin bir merakla sürüklenmesi engellenir, olayın nasıl sonuçlanacağı seyirciye önceden bildirilir. “Tiyatronun sözsöz formüller, posterler ve başlıklarla edebileştirilmesi ‘sahnede gösterileni coşkudan arındırmayı’ amaçlar.”⁶⁵

Dramatik yapı, “açık” oyun biçimine dönüşür, klasik kapalı biçimin yabancılaştırılması olarak kendini ifade eder.

Brecht’e göre, dramatik yapı, Aristoteles’in ileri sürdüğü gibi, olayların birbirine neden-sonuç bağı içinde ilişkilendirilmesini gerektirmez. Brecht, parçaları işlevsel açıdan birbirine bağlı sahneleri önerir, kendi içinde bütün ve eksiksiz bir olay örgüsüne karşı çıkar. Epik biçimde, olaylar çizgisel bir gelişim gösterir, dramatik biçimdeki gibi bir giriş, gelişme ve sonucu gereksinmez. Brecht şöyle der:

“Aristotelesçi oyun kompozisyonunda ve buna bağlı icra tarzında ... sahnedeki olayların gerçek hayatta nasıl olup biteceği ve sahnede nasıl meydana geldiği hakkında izleyicinin içine düştüğü aldanma, hikâyenin sunulma şeklinin mutlak bir bütün oluşturulmasıyla daha da artırılır. Ayrıntılar, gerçek hayatta onlara karşılık gelen parçalarla tek tek karşılaştırılmaz. Hiçbir şey, gerçeklik bağlamına sokulmak üzere ‘bağlamından çıkarılmaz’. Yabancılaşmaya yol açan icra tarzı, buna son verir. Burada, hikâye kesintili bir şekilde ilerler; bütün, bağımsız parçalardan oluşur ve bu parçaların her birinin, gerçeklikte kendilerine tekabül eden olaylarla karşılaştırılması mümkün, hatta zorunludur.”⁶⁶

Aristoteles'in tanımından yola çıkan Brecht, hareketi canlandıran dramatik biçimin yerine koyduğu hareketi anlatan *destansı* (destan: *epos*) biçimi, Antik Yunan'daki karşılığıyla "epik" biçim olarak adlandırmıştır. Brecht'in önerdiği tiyatro biçiminin, dramatik bir gerilim yaratacak biçimde kurgulanmaması, olaylara uzak açıdan ve eleştirel bir bakışla bakmayı sağlayacak şekilde ve sanki ikinci elden anlatılıyormuş gibi sunulması, onun tiyatrosunun epik karakteridir.

"Brecht'in tiyatrosunu epik olarak tanımlamasını sağlayan bu kesintiye uğratma tekniği, sürekli olarak, seyircide yanılsama yaratmaya karşı çıkar. Böyle bir yanılsama, gerçekliğin öğelerini, bir deney düzeneğinin öğeleriymişçesine ele almayı planlayan bir tiyatronun işine yaramaz. Durumlar ise deneyin başlangıcında değil, sonunda yer alırlar. Bu durumlar, şu ya da bu biçimde, kendi durumlarımızdır; ancak seyircinin yakınına getirilmemiş, aksine ondan uzaklaştırılmışlardır. Seyirci natüralist tiyatroda olduğu gibi bir iç rahatlığıyla, huzurla değil, şaşkınlıkla fark eder bunların gerçekliğini. Epik tiyatro, durumları yeniden sergilemez; onları açığa çıkarır, ortaya koyar. Bunu da dramatik süreci kesintiye uğratarak yapar; ancak bu kesintiye uğratma bir uyaran niteliğine sahip değildir; örgütleyici bir işlevi vardır. Eylemi yarı yolda durdurur ve böylece seyirciyi eylem karşısında, oyuncuyu da rolü karşısında bir tavır almaya zorlar." ⁶⁷

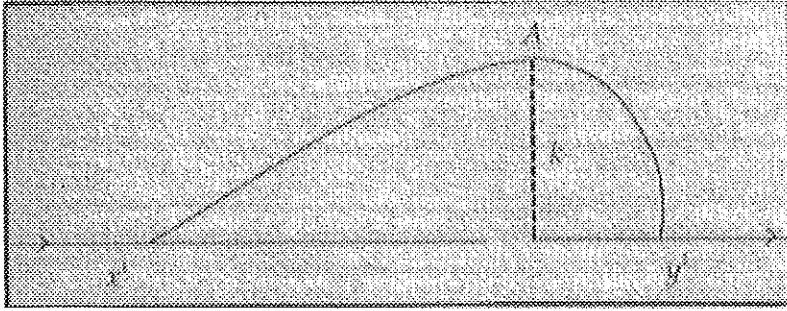
Kişiler arası gerçekçi diyalog içinde gelişen çatışmanın belirlendiği oyun biçimi dramatik bir yapıya sahipken, epik oyunda anlatım, epizod duraklarıyla gelişir.

"Epik tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jestle dayalı ortak tavırlar durumları birbirinden ayırır. Sonuç olarak seyircideki yanılsamayı kırmaya yönelik aralıklar oluşur. Bu aralıklar seyircinin

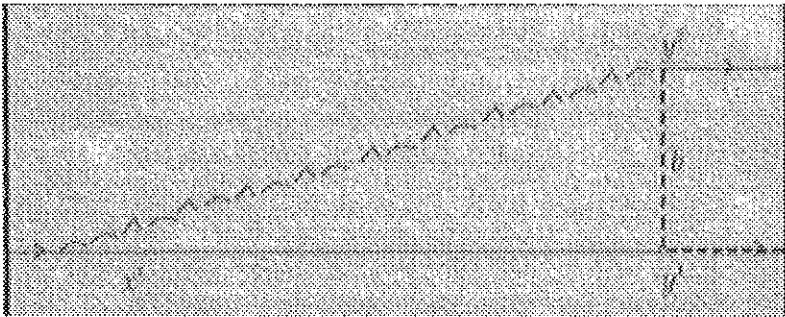
özdeşleşmeye hazırlığını felce uğratar ve oyundaki karakterlerce sergilenen davranışlara ve bu davranışların sergileniş biçimine karşı eleştirel bir tavır alabilmesini amaçlar.”⁶⁸

Epizodik anlatım, Brecht’in estetik kuramına adını veren epik kavramından türetilmiştir.

“Görüldüğü gibi, birinci çizimde olaylar, seyircinin ilgi ve gerilimini öykünün sonu üzerinde toplayacak şekilde, düz bir çizgi üzerinde kesintisiz olarak seyrederek. Gerilimin en üst düzeye ulaştığı A noktası, doruk noktası olarak adlandırılabilir ve bu noktada olaylar çözüme ulaşırken, seyirci *katharsis*’e ulaşır.



Resim 1. Geleneksel dramatik anlatım



Resim 2. Epizodik anlatım

Seyircinin soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel bir tutum almasına olanak tanımayan dramatik anlatıma karşılık, 2. çizimde görülen epizodik anlatımda montaj tekniğiyle

geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır ve seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir. Böylece, seyirci, durak noktalarından yararlanarak, (Brecht'in oyunlarında 'ön oyunlar') olaylar ve 'figur'lar üzerinde düşünme ve eleştirel bir tutum alma olanağına sahip olur. Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, epizotik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır; seyirci, özdeşleşmeye tutsak edilmez. Bir başka deyişle, özdeşleşme, seyirciyi *katharsis*'e götürecek boyutlara vardırılmaz.

Çizimde de görüldüğü gibi, X₋Y₋ doğrusu olarak görülen seyircinin yaşam çizgisinde herhangi bir sıçrama görülmez. Seyirci, yapay olarak içine girdiği gerilimden kurtulduktan sonra (*katharsis*) yaşamına, bıraktığı yerden aynı doğru üzerinde Y₋ noktasından aynen devam edecektir. Hatta, korku ve acıma duygularından arınmış olduğu için, içinde yaşadığı topluma daha fazla uyum sağlayarak –yani toplumsallaşıp, entegre olarak X₋ noktası ile Y₋ noktası arasındaki fark da buradan gelmekte- seyirci açısından içinde yaşanılan topluma daha fazla uyum sağlanmış olma durumunu ifade etmektedir. Oysa, epizotik anlatımda X₋ noktası ile Y₋ noktası arasında bir sıçrama olmuştur. Seyirci, artık yaşamını Y₋ noktasında sürdürmez. Çünkü yaşamı boyunca elde etmiş olduğu algısal bilgiler, gösteri sürecinde, seyircinin kendi aktif zihinsel faaliyetiyle sıçratılarak, ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine vardırılmıştır. Artık o, yaşamını kendi zihinsel faaliyetiyle elde etmiş olduğu bilimsel bilgilere dayanarak, bir üst düzeyden, yani Y₋ noktasından başlayarak sürdürecektir. Buna göre, birinci çizimdeki 'k' yükseltisi, *katharsis*i, ikinci çizimdeki 'b' yükseltisi ise bilinçlenmeyi ifade etmektedir.”⁶⁹

Brecht, Wagner'in Ortak Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) düşüncesine karşı çıkar.

“Toplu sanat yapıtı', çeşitli sanatların alaşımından başka

nitelik taşımadığı, yani içerisinde yer alacak çeşitli sanatların birbiriyle 'kaynaştırılması' gerektiği süre, bir öge bir ötekinin yalnız bir replik'i olabilecek, dolayısıyla hepsi aynı ölçüde değerden düşecektir. Kaynaştırma işlemi, kapsamına aldığı seyirciyi de aynı potada eritecek ve toplu sanat yapısı'nın edilgin (pasif) bir parçası durumuna sokacaktır. Hiç kuşkusuz, böyle bir büyüsellikle savaşmak, her türlü uyutma (ipnoz) denemesinden, insan onuruna yakışmaz esrikliklere yol açıp kafaları tütsüleyecek her türlü davranıştan el çekilmesi gerekmektedir." 70

Ona göre, tiyatroyu oluşturan tüm öğeler, ötekilerden bağımsız olarak çalışır ve birbirleriyle olan ilişkileri birbirlerini yabancılaştırmaktır. Dekor, ışık, müzik, oyunculuk, koreografi gibi öğeler, kendi başına özerk öğeler olarak öteki öğelerle karşıtlık yaratmalı, her biri oyuna kendi özgür katkısını getirmelidir.

"...yeni tiyatroda, oyunculuk sanatına kardeş bütün sanatlar kimliklerini yitirerek 'toplu bir yapıtı' üretmeye değil, oyunculuk sanatıyla el ele vererek ortak ödevin çözümüne her biri değişik yoldan katkıda bulunmaya çağrılır. İlgili sanatların birbiriyle iletişimi ise, birbirini yabancılaştırma eyleminden oluşur." 71

Brecht, Aristoteles'in *katharsis* kavramına karşı çıktığı gibi, toplumsal etmenleri bir yana bırakarak, salt psikoloji üzerine odaklanan bir tiyatro anlayışına da karşı çıkmıştır.

"Aristoteles'çi oyunda kahraman, sahnelenen olaylardan yararlanılarak o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalnlığıyla açığa vurabilsin. ... En içsel varlığını ortaya dökmeye sürüklenen birey, kuşkusuz Aristoteles'çi oyun tekniğinde kısaca 'insanın kendisini anlatır.' ... Aristoteles'çi karakter taşımayan bir yapıtta ise, sahnelenen olaylar asla kaçınılmaz bir yazgının dışavurumları gibi bir araya toplanmaz; bu yazgının eline, güzel ve anlamlı bir tepki içinde de olsa bırakılmaz insan ve çaresiz durumda gösterilmez. Tersine, böyle bir 'yazgı' büyüteç altına alınıp maskesi alaşağı edi-

lir, insanlar tarafından uydurulduğu ortaya konur.” 72

Epik tiyatro, dram sanatında psikolojinin işlevini değiştirmiştir. Brecht'e göre, Stanislavski'nin öncülüğünü yaptığı psikolojik temelli yöntemde, nesnel olandan değil, öznel olandan hareket edilir. Brecht içinse karakter, psikolojik olmayan bir kişidir. İnsan karakteri, ancak toplumsal durumların tümü bağlamında anlaşılabilir. Bu yüzden Brecht, karakter yorumu yapmaz, onları belli bir uzaklıktan izler, incelemesini olaylar üzerinde yapar.

“...Brecht tarafından geliştirilen epik tiyatro kavramı, her şeyden önce, bu tiyatronun çekmeyi arzuladığı izleyicinin oyunu rahatlamış bir biçimde seyreden gevşemiş bir izleyici olmasını gerektirir. ... bu izleyici... gördüğü karşısında anında tavır almak zorunda hissedecektir kendini. Fakat Brecht bu tavrın, düşünülüp tanınmış ve bundan ötürü de rahat bir tavır, kısaca ilgili insanların tavrı olmasını gerektiğini düşünür. İzleyicinin ilgisine iki şey sunulur: Birincisi, sahnede gösterilen olaylardır ve bunlar öyle olmalıdırlar ki, belirli can alıcı noktalarda izleyicinin kendi deneyimleriyle denetlenebilsinler. İkincisi de yapımdır, bu da sanatsal donanım ve düzen açısından saydam olmalıdır.” 73

Brecht, zamanımızın tiyatrosunun, teknolojik gelişmelerden faydalanması gerektiği görüşündedir. Bu görüşüyle, Piscator'un ve Meyerhold'un estetiği ile aynı doğrultuda yer almaktadır. “Daha çok Piscator tiyatrosunda gerçekleştirilmiş eski denemelerin düpedüz uzantısıydı bizimkiler.”74 Epik tiyatro, teknolojiyi, yabancılaştırma yaratmak adına kullanır.

“...epik tiyatro eylemler geliştirmemeli, durumlar sergilemelidir. Şimdi göreceğimiz gibi bu durumları, eylemlerin kesintiye uğratılmasını sağlayarak elde eder. ... kesintiye uğratma ilkesiyle, epik tiyatro burada son yıllarda sinema, radyo, fotoğraf ve basın aracılığıyla tanımış olduğumuz bir tekniği benimser. Sözü ettiğim, montaj tekniğidir. Monte edilen öge, içine konduğu bağlamı kesintiye uğratır.” 75

Bertolt Brecht, *Gündelik Tiyatro Üstüne* adlı şiirinde, gerçekçi tiyatro estetiğini ve Stanislavski sistemine dayalı oyunculuğu eleştirirken, epik tiyatro estetiğinin ve oyunculuğunun temellerini ortaya koymaktadır:

“Büyük binalarda, yapay ışık yağmuru altında
 Suskun kalabalık önünde, tiyatro yapan
 Siz sanatçılar, arada bir de
 Sokakta geçen tiyatroyu arayın.
 Hani şu, binlerce kez, sıradan, gündelik
 Ama öyle de canlı, dünyadan, insanların
 Birlikte yaşayışından kaynaklı, sokakta geçen tiyatro işte
 Komşu kadın, ev sahibini anlatırken, nasıl açıkça
 Gösterir, adamın makara gibi konuşarak
 Konuyu, patlamış su borusundan
 Çevirivermesini, parkta delikanlılar akşamüstleri
 Kıkırdayan kızlara kavgalarını anlatırken, çaktırmadan
 Göğüslerinin uçlarını gösterirler. O sarhoş,
 Cennetin zengin çayır çimenini yoksullara ballandıra ballandıra
 Anlatan papazın, vaaz verişini yapar bir güzel. Böylesi
 Tiyatro nasıl da yararlı, ciddi, eğlenceli
 Ve saygıdeğerdir! Bunlar asla papağan ya da maymun gibi
 Sırf taklit için taklit yapmazlar, neyin
 Taklidi olursa olsun, sırf iyi taklit yaptığını göstermek için
 Değil, bir amaç gözeterek yaparlar bunu. Sizler, bu işte
 Büyük sanatçıların, usta taklitçilerin altında kalmak
 İstemeyebilirsiniz. Sanatınızı
 En üst ustalığa çıkarın, tamam, ama o
 Sokakta geçen gündelik tiyatrodan da
 İyice uzaklaşmayın sakın.
 Bakın şu köşedeki adama! Kaza
 Nasıl olmuş, onu gösteriyor. Şoförü
 Kalabalığın yargısına sunuyor işte. Direksiyonun ardında
 Nasıl oturuyormuş, şimdi de
 Çiğneneni taklit ediyor, belli ki
 İhtiyar biri. Her ikisini de

Gereği kadar gösteriyor, kazanın anlaşılacağı kadar
 Ama yetiyor işte, olayı gözler önüne sermeye. İkisini de
 Kaza asla önlenemezmiş gibi
 Göstermiyor. Yani kaza
 Hem anlaşılır, hem de bir o kadar anlaşılmaz oluyor, çünkü
 İkisi de çok başka davranabilirlerdi ve işte gösteriyor
 Nasıl davransalardı kaza
 Olmayacaktı. Hiçbir boş inanç yok
 Bu görgü tanığında, ölümlülerin kaderini
 Yıldızlara bırakmıyor, yalnızca
 Hatalarını gösteriyor onların.
 Dikkat edin:
 Taklidinde ne kadar da ciddi ve özenli. Suçsuzun
 Mahvolmaktan kurtulması da, zarar görenin tazminat
 Alması da onun gösterimindeki netliğe bağlı çünkü.
 Biliyor bunu. Bakın,
 Tekrar ediyor şimdi yaptığını. Duraksayıp
 Anımsamaya çalışarak, doğru gösterip
 Göstermediğinden kuşkulu, bir ara
 Başka birine sorarak. Saygıyla
 İzleyin onu!
 Bir şeye de
 Şaşacaksınız belki: Bu taklitçi
 Yaptığı taklitte yitirmiyor kendini. Tümüyle
 Taklit ettiği kişiye dönüşmüyor asla. Hep
 Gösteren olarak kalıyor, kendisi karışmayan. Taklit
 Ettiği kişinin kendisi olup çıkmış değil, onun
 Ne duygularına katılıyor
 Ne de görüşlerine. Çok fazla da
 Tanımıyor zaten. Taklidinden
 Biraz kendisi, biraz da öteki olan
 İkisinin bileşiminden aynı kalbin attığı,
 Tek bir kafayla düşünen bir üçüncü
 Çıkmıyor. Tüm duyularıyla
 Gösteren olarak orada ve yabancı bir komşuya

Göstermekte.

Sizin tiyatrolarınızdaki

Kulisle sahne arasındaki oluştugu söylenen

O gizemli dönüşüm: Hani makyaj odasından oyuncu

Olarak çıkıp da sahneye kral olarak girmek, denen şey.

Sahne teknisyenlerinin, ellerinde bira şişesiyle bakıp

Çoğu kez güldüklerini gördüğüm o büyü,

Olmaz burada.

Bizim sokak köşesindeki göstericimiz

Dokunulmaz bir uyurgezer değildir. Ayinde

Bir yüce rahip de değildir. Her an

Kesebilirsiniz onu: Gayet rahat

Yanıtlar sizi ve

Konuşmanızın ardından sürdürür gösterimini.

O adam sanatçı değil,

Demeyin üstelik. Kendinizle dünya arasına

Bir ayırıcı perde koymakla, dünyadan dışarı atmış

Oluyorsunuz kendinizi yalnızca. Siz ona, sanatçı değil

Derken, o da size, insan değilsiniz, diyebilir ve bu

Büyük bir suçlama olur. En iyisi şöyle deyin:

O insan olduğu için sanatçıdır.”⁷⁶

Brecht, sanatla doğa arasındaki karşıtlığı, sanat eserinde uzlaştırmaktan yanadır. Sahnede yaşamın kopyasını yaratma amaçlı natüralist tiyatro estetiğini ve gerçeklikle pek az ilgisi bulunan, sadece düş gücünden yararlanan simgeci ve stilize bir tiyatro estetiğini yadsır. “...bize öyle bir sanat gerekiyor ki, doğa üzerinde bir egemenlik kurabilsin, artistik yoldan biçimlendirebilsin gerçeği, hem de doğal bir sanat niteliği taşısin.”⁷⁷

11.

ANTONIN ARTAUD

Artaud (1896-1948), tiyatro estetiğini, yaşamla sanat arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması anlayışı doğrultusunda geliştirmiştir. Ona göre tiyatro, bir oyun değil, hem oyuncu hem de seyirci için gerçek bir yaşantı, kendini tanımanın bir yolu olmalıdır. Oyuncu kadar seyirci de, kendini yaşamsal bir durum içinde bulmalıdır.

Artaud, tiyatronun toplumu değiştirme gücüne inanmış, tiyatroyu, sözcüğün tam anlamıyla bir işleve dönüştürmek¹ için yeni bir tiyatro tasarısı sunmuştur. Ona göre tiyatronun gerçek işlevi, toplumu iyileştirici etkisinde aranmalıdır; bu amaçla Artaud, psikolojik ve konulu tiyatroyu yadsımış, Doğu tiyatrosundan ve Bali tiyatrosundan edindiği etkileşimlerle, tiyatronun yeniden ilkel büyü törenlerindeki niteliklerine ve bu törenlerdeki etki gücüne kavuşturulması gerektiğini savunmuştur. Tiyatronun, bu büyüsel ve ritüelistik niteliğine dönüş, seyircinin bilinçaltını kışkırtarak, bastırılmış istek, tutku ve heyecanlarını ortaya çıkarmayı, bunları sağaltmayı amaçlar. Bu sağaltım, Aristoteles'in *katharsis* kavramındaki gibi, "korku ve acıma duyguları uyandırarak ruhu tutkulardan temizleme" amacına benzer bir arınmadır. Fakat Artaud, Aristoteles'in tersine, korku ve acıma duygularının yerine vahşet ve dehşeti koyar. Böylece, antik tragedya geleneğindeki, seyircinin sahnede olanlardan acıma ve korku duygularıyla alacağı ibret verici ders, Artaud'nun tiyatrosunda seyircinin, baskıladığı duygularını ortaya çıkararak arınmasına dönüşür. Artaud'ya göre, gerçek bir tiyatro oyunu, seyirciyi iptonotize etmeli², kendinden geçirmelidir³; duyguların dinginliğini sarsarak bastırılmış bilinçaltını özgür kılmalıdır.⁴

"Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabanılığını, karabasanlarını, yaşam ve nesneler karşısında ütöpik duyumunu, hatta kana susamışlığı-

nı içeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani, gerçek bir yanılsama aracı olamaz. Başka bir söyleyişle, tiyatroya bütün olanaklarıyla, yalnızca nesnel ve dış betimsel dünyanın görünümünü değil, aynı zamanda içimizdeki dünyanın görünümünü, yani metafiziksel olarak ele alınan insanın görünümünü sorunsal kılmayı amaç edinmelidir. Sanıyoruz, ancak bu anlamda tiyatrodaki imgeleme haklarından yeniden söz edilebilecektir. Eğer Mizah, Şiir ve İmgelem, gösteriyi bütününü oluşturacak olağanüstü bir sürü biçimin üreticisi anarşik bir yıkımla, insanı, onun gerçeklik hakkındaki düşüncelerini ve gerçek içindeki şiirsel yerini organik olarak sorunsal kılmayı başaramıyorlarsa, hiç anlamları yok demektir. Ama, tiyatroyu, ikinci elden ruhbilimsel ya da aktörel bir işlevi varmış gibi değerlendirmek ve düşlerin kendi başlarına yalnızca bir şeyin yerini tutma işlevi olduğuna inanmak, tiyatroya olduğu denli düşlerin de derin şiirsel anlamını aza indirmektir.”⁵

Artaud bu tiyatroyu “Vahşet Tiyatrosu” olarak adlandırmıştır. Burada sözü edilen vahşet, fiziksel değil, ahlaki ve ruhsal anlamda seyirciyi kendiyle yüzleşmeye zorlayan bir vahşettir. Vahşet tiyatrosu, insanları, kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürmeyi, yalanı, yakışsızlığı, alçaklığı, iğrençliği, ikiyüzlülüğü keşfetmeyi hedefler.⁶

Bu yüzleşmenin, bilinç yoluyla gerçekleştirilemeyeceğini savunan Artaud, aklın denetimini devreden çıkararak seyircinin sinir sistemine doğrudan saldırmak ve seyircinin direncini kırmak ister. Artaud’ya göre, seyirci önce aklıyla değil, duygularıyla düşünür ve bu yüzden seyircinin duygularına dolaysız olarak yönelmek gerekmektedir. Artaud, gerçeküstücü ressam Salvador Dalí’nin yaptığı gibi, gerçeği çarpıtarak yansıtmak yoluyla, sahnede bir halüsinasyon yaratarak seyirciyi trans haline sokmayı hedefler.

Seyirci, oyuna yabancılaştırılmamalıdır. Artaud’ya göre, se-

yircinin heyecandan soluk soluğa bırakılması, düşünmesine fırsat bırakılmaması, evre evre gösteriyle özdeşleşmesinin sağlanması gerekir.⁷ Artaud, bu yaklaşımıyla Brecht'in karşı kutbunda yer alır.

Artaud, sanatta gerçekçiliğe karşı çıkmıştır. Gerçeküstücü akımdan etkilenen Artaud'ya göre, tiyatronun, somut olguları ve dış dünyanın görüntülerini değil, düşsel olanı, insanın ruhunun derinliklerindeki çatışmaları sergilemesi gerekir. Ona göre tiyatro, "...insan ruhunu çatışmalarının kaynağına getiren olağanüstü güçlerin çağrısıdır."⁸

Tiyatro, gerçek yaşamdan daha yoğun, daha gerçek olmalıdır. Tıpkı düşlerin insanda yarattığı gündelik hayattan daha yoğun duygu ve bıraktığı gerçekten daha gerçek izlenim gibi.⁹ Artaud'nun temel anlayışı, teatral gerçekliğin yaşam gerçekliğinden farklı olduğudur. Bu yüzden, yaşamı kopya etmeye yönelik gerçekçi anlayışı yadsır. Artaud'un estetiği psikolojik yansıtma amaçlı taşımaz. Psikolojik kişileştirme yerine ahlaksal, insansızlaştırılmış kişileştirmeyi önerir.

Artaud, görüşleriyle Brecht'in aydınlanma tiyatrosunun karşı kutbunda yer alır. Ona göre, tiyatro, toplumsal düzeyde yaygınlaşan bir eylem değildir.¹⁰

"Tiyatroda sadece teatral olan şeyler ilgilendirir beni. Tiyatroyu herhangi devrimci bir düşünceyi iletmek için (ruhun alanı dışında) kullanmak çok basit ve iğrenç bir oportünizmdir."¹¹

Artaud, resim, müzik gibi diğer sanat dallarının sahip olduğu kendine özgü dile ve ifade biçimine, tiyatro sanatının da sahip olması gerektiğini savunur. Tiyatronun kendine özgü eylem gücüne kavuşabilmesi için, kendi dilini bulabilmesi gerekmektedir.¹² Tiyatro oyunu sahnelemek, sahnenin kendi içinde üretilen bağımsız bir dilin yaratılması ile eşdeğerdir.

"...başka her şeyden daha temel bir gerçek varsa, o da şudur: Bağımsız ve özerk bir sanat olan tiyatro, yeniden doğmak ya da kısaca yaşamak için, kendisini, metinden, arı

sözden, yazından ve öteki tüm yazılı ve önceden belirlenmiş araçlardan ayıran şeyleri iyice belirlemelidir.”¹³

Artaud’ya göre, tiyatronun dili, kesinlikle konuşma dili değildir. “Karşılıklı konuşma (diyalog) –sözlü ya da yazılı şey– özgül olarak sahneye ait değil, kitaba aittir.”¹⁴ Sözcüklerle anlatımın jestsel anlatım üzerinde egemen kılınmasının, sahnenin fiziksel gerekliliklerine sırt çevirmek ve onun olanaklarını hiçe saymak olduğu görüşünü taşır.¹⁵ Konuşma varsa bile, bir yazar tarafından kaleme alınmaz, sahne üstünde, oyuncular tarafından yaratılır.

“Tiyatro, ... artık karşılıklı konuşmaya dayalı olmayacak, ayrıca, karşılıklı konuşma, biraz kalmış olsa bile kaleme alınmayacak, öyle önceden değil, sahnede belirlenecek; sahnede gerçekleştirilecek, öbür dille bağıntılı olarak ve gereklilikleriyle, davranışlarla, göstergelerle, hareketlerle ve nesnelerle sahnede yaratılacak.”¹⁶

Tiyatronun metne bağımlılığını kırarak, jestle düşünce arasında kalan yeni ve benzersiz bir dilin¹⁷ arayışına girmiştir Artaud. Tiyatro, fiziksel boyutuyla uzamı kullanan anlatım olanaklarını bulmak zorundadır.¹⁸

“Ben, sahnenin fiziksel ve somut bir yer olduğunu, bu yeri doldurmak ve ona kendi somut dilini konuşturmak gerektiğini söylüyorum. Ben, duyulara yönelik ve sözden bağımsız olan bu somut dilin, öncelikle duyularımızı doyurması gerektiğini, dil için bir şiir bulunduğu gibi duyular için de bir şiir bulunduğunu ve sözünü ettiğim fiziksel ve somut dilin, dile getirdiği düşünceler eklemli dilden kurtulduğu ölçüde gerçekten tiyatroluk olacağını söylüyorum. ... Bu dil, sahnede bulunan her şeye, bir sahnede maddesel olarak kendini gösterebilen ve anlatabilen ve sözlü dildeki gibi önce akla seslenmek yerine duyularımıza seslenen her şeye dayanır.”¹⁹

Artaud’un tiyatroya kazandırmak istediği kendine özgü dil, görüntünün, jestlerin ve göstergelerin dilidir. Ona göre, sözcük

dilinin olası en mükemmel dil olduğuna ait genel kanı kanıtlanmış değildir²⁰; tiyatro, sanatsal yaratıcılığının hareket noktasını değiştirmek ve sözcük dilinden öte, farklı bir dil bulmalıdır kendine²¹

“...her şeyden önce doldurulması gereken bir uzam ve bir şeylerin olup bittiği bir yer olan sahnede, sözcüklerin dili yerini, nesnel görünümüyle bizi anında ve en iyi etkileyen göstergeler diline bırakmak zorundadır.”²²

Jestlerin ve göstergelerin dili, ruhun kendi dışavurumlarını üretmek için gereksinim duyduğu dildir.²³ Bu dil, insan bedeninin hem tek başına jestsel hem de sahnedeki diğer nesnelerle oluşturacağı koreografik anlatımlarla oluşturulabilir. Sahne üzerinde, müzik, dans, ritim, plastik, pantomim, mimik, mimari, ışık ve dekoru, yani sözel olmayan tüm anlatım araçlarını kullanarak bütünsel bir teatral ifade ortaya çıkarılmalıdır.²⁴ Fakat tüm bu ifade biçimleri, kendi başlarına birer estetik değer değil, merkezi anlatıma katkıda bulundukları noktada işlevseldir.²⁵

“İmgelerin ve hareketlerin birbirleriyle örtüşmesi sonucu, nesnelerin, sessizliklerin, haykırışların ve ritimlerin gizli uyumlarıyla, artık ana maddesi sözcükler değil de göstergeler olan gerçek fiziksel bir dilin yaratılmasına ulaşılabilecektir.”²⁶

Artaud sözcüklerin, belirlenmiş, kesin olarak saptanmış niteliklerinden dolayı, düşüncenin gelişimini sağlamak ve kolaylaştırmak yerine, onu durdurduğunu ve felce uğrattığını iddia eder.²⁷ Bu yüzden, Vahşet Tiyatrosu’nda, sözün psikolojik, anlamsal ve mantıksal yükü boşaltılmış, söz, salt fiziksel özellikleriyle, çığlıklarla, titreşimlerle ve ses öykünmeleriyle izleyicinin bilinçaltını etkileyecek simgesel bir sahne ögesi olarak kullanılmıştır.

“...dil’in soluklandırıcı ve plastik kaynaklarına geri dönlün, sözcüklerle, onlara yaşam veren fiziksel devinimler arasında bağ kurulsun, sözün mantıksal ve yargıya dayanan niteliği, onun fiziksel ve duygusal niteliği altında yitip gitsin, bir başka deyişle, sözcükler yalnızca dilbilgisel açıdan anlat-

mak istedikleri şeyler için ele alınmak yerine, sessel bağlamda ele alınsın, birer devinim olarak algılanılsın.”²⁸

Artaud'ya göre söz, ancak ruhbilime dayalı, insanın içsel çatışmalarını dile getirmeyi amaçlayan bir tiyatronun aracı olabilir.

“Şunu önemle belirtelim, tiyatronun alanı ruhbilimsel değil, plastik ve fizikseldir. Ve söz konusu olan, tiyatronun fiziksel dilinin sözcüklerin diliyle aynı ruhbilimsel çözümlemelere ulaşıp ulaşamayacağını, duyguları ve tutkuları sözcükler gibi dile getirip getiremeyeceğini bilmek değil, sözcüklerin üstlenemediği, jestlerin ve uzamdaki dilin niteliklerini taşıyan her şeyin, sözcüklerden daha açık seçik bir biçimde uzamda eriştiği tavırların düşünce ve zekânın alanı içinde var olup olmadığını bilmektir.”²⁹

Artaud, karakter analizi ve insanın içsel çatışmalarının çözümlenmesi için tiyatro sahnesinin kullanılmasına karşı çıkar.

“Ben, jest ve davranış dilinin, dansın, müziğin bir kişiliği açığ çıkarmasının, bir oyuncunun insanlarla ilgili düşünceleri anlatmasının, bilincin açık ve kesin durumlarını sergilemesinin sözlü dile göre daha zor olduğunu elbette biliyorum, ama tiyatronun, bir kişiliği açıklamak, insansal ve tutkusallık, güncel ve ruhsal nitelikli sorunların çözümü için var olduğunu söyleyen kim?”³⁰

Artaud, sözcük dilini tiyatrodan tamamen kaldırmayı değil, onun var oluş nedenini ve kullanış amacını değiştirerek, sözcüklere aşağı yukarı düşlerdeki önemini kazandırmayı amaçlamıştır.

Artaud, “bir metni sahneye koyma” düşüncesine karşı çıkar. Onun amacı, oyuncuların seyirciler ile kurduğu ilişkilere dayanan, şimdi ve burada gerçekleşen bir eylemi sahnelemektir.

Artaud, yaşam ile sanatı birleştirme felsefesi doğrultusunda, sahne ile salon ayrımını ortadan kaldırmıştır.

“Böyle oluşturulmuş, böyle yapılanmış gösteri, sahnenin ortadan kaldırılmasıyla, bütün tiyatro salonuna yayılacak ve salon zemininden başlayarak, ince sahne iskelelerinden du-

varlara dek yayılacak, seyirciyi somut olarak kuşatacak ve onu, sürekli bir ışık, bir imge, bir hareket ve gürültü banyosunda tutacaktır. Dekor ise, dev mankenler boyunda büyütmüş kişilikler, sürekli yer değiştiren nesneler ve değiştirilen maskeler üzerinde yansıyan hareketli ışık parıltıları oluşturacaktır. Ve uzamda ayak basılmadık boş yer bırakılmayacağı gibi, seyirciye de soluklanma zamanı kalmayacak, zihninde ya da duyarlılığında boş yer olmayacaktır. Bir başka deyişle, yaşamla tiyatro arasında, artık ne gözle görülür bir kopukluk, ne de bir kesilme olacaktır.”³¹

Seyirci oyun yerinin ortasında oturur. Oyun, onun çevresinde oynanır. Hareketli sandalyelerle, seyircinin istediği yöne dönerek oyunu izlemesi sağlanır.

“Biz, sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayrılamayan ve hiçbir geçidi olmayan, ayrıca, olayın tiyatrosu da olacak tek bir alan olsun istiyoruz. Seyirci ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı, seyirci, gösterimdeki olayın ortasında kalmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır.”³²

Vahşet Tiyatrosu’nda, dekor yoktur. Oyunun oynanması için gereken şey, boş bir uzamdır. Artaud, bu anlayışıyla, XX. Yüzyıl’ın son çeyreğinde, boş uzamda, dekorsuz olarak oyun sahnelemeye yönelik bir tiyatro estetiğinin gelişimine öncülük etmiş, Grotowski ve Peter Brook’u önemli ölçüde etkilemiştir.

Artaud’ya göre ışıklamanın gerçek değeri, sahne aksiyonunun maddilikten uzaklaştırılmasından, onu ilkel bilinçaltına ait bir anahtara dönüştürmesinden kaynaklanır. “Işık, yalnızca renklendirmek ya da aydınlatmak için değildir, o, tüm gücünü, etkisini ve telkinlerini beraberinde getirir.”³³

Artaud, seyircinin duygularını coşturmak ve ele geçirmek için, sahnede ritim öğesinin kullanımına önem vermiştir. Bu yaklaşımı, Appia ve Meyerhold’la paraleldir.

“Gösteri, baştan sona bir dil gibi şifrelenecek. Böylece, yitirilmiş devinim olmayacak, tüm devinimler bir ritme uya-

cak.”³⁴

Artaud’nun oyunculuğa bakış açısı, Stanislavski’nin fiziksel eylemler temelli yöntemi ve Grotowski’nin oyunculuk anlayışı ile paralellik taşımaktadır. Artaud, belli fiziksel eylemlerin oyuncuda belli duyguları uyandıracak anlayışını benimsemiştir. Bu anlayışa göre, her duygunun organik bir temeli vardır, duyguların bedendeki çıkış noktalarını bilmek, bu duygulara ters yönden ulaşmayı sağlar. “Oyuncu için, duyguların yerlerinin fiziksel olarak belirlenmesine dayanan bir tür duygusal kas düzeni olduğunu kabul etmek gerekir”³⁵.

12.

JERZY GROTOWSKI

Grotowski'nin (1933-1999) tiyatro estetiği, iki ana soru üzerinden gelişmiştir.

1. Tiyatroyu tiyatro yapan, bu sanatı öteki sanat dallarından ayıran nedir?

2. Oyuncu-seyirci ilişkisi nasıl bir ilişki olmalıdır?

"Tiyatro nedir? Tiyatroda benzersiz olan taraf nedir? Film ve televizyonun yapamadığı neleri tiyatro yapabilir?"¹

Grotowski bu soruları yanıtlamak için yaptığı laboratuvar çalışmalarıyla oyuncuyu ön planda tutmuş, tiyatro sanatını bir oyunculuk sanatı olarak değerlendirmiştir. Bu durumda sahne seyirci ilişkisi de bir oyuncu-seyirci ilişkisi olarak sınırlanmış olmaktadır. Grotowski'ye göre, tiyatronun özü oyuncu, oyuncunun eylemleri ve başarabilecekleridir.²

Grotowski'nin tek yayımlanmış kuramsal yapıtının başlığında yer alan "Yoksul Tiyatro" kavramı, tiyatro sanatının tüm ayrıntılardan sıyrıldığında geriye kalan en temel öğesinin oyuncu-seyirci ilişkisi olduğunu vurgulamaktadır. Bu kavram, çağımızda öteki sanatlarda da görülen indirgemeci (minimalist) bir tutumun göstergesi olarak belirir. Oyuncu ve seyirci dışındaki tüm öğelerinden arındırılmış bir tiyatroya yönelik bu indirgemeci tutum, Yoksul Tiyatro'nun temel ilkesini oluşturmuş ve bu ya-
nınlştırma süreci, Grotowski'yi, sahne gösterimiyle ilintili her şeyi reddetme noktasına getirmiştir.

"İlkin biz eklektizmden kaçınmaya, tiyatronun çeşitli sanat dallarının bir bileşimi olarak görülmesine karşı durmay-
çalışıyoruz. Tiyatronun öbür alanlarından ayrılan yanıyla ne olduğunu, bu etkinliği öbür oyun ve gösteri kategorilerinden neyin ayırdığını tanımlama arayışındayız. ... Bizler, oyuncunun kişisel tekniği ile sahne tekniği tiyatro sanatı-

nın özü olarak değerlendiriyoruz.”³

Grotowski, Wagner’in Birleşik Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) anlayışına, yani kendi tabiriyle “Zengin Tiyatro” olarak adlandırdığı tümcül tiyatro anlayışının karşısına “Yoksul Tiyatro”yu koymuştur. Ona göre bu tiyatro, aksesuar niteliğindeki çekicilikler ve gereksiz süsler kullanan, amacından sapmış, dekoratif kurallar bütününe bağlı şeyleri (dekor, kostüm, aksesuar, ışık, efekt, maske, makyaj v.b) temsil eden bir tiyatrodur. Grotowski, canlı unsurların, insani ilişkilerin, özün ifade edilmesinin aranması yararına bu gibi sapmaların feda edilmesi gerektiğini savunmuş, dışsal olan her şeyi, bir tek öğeyi, tiyatroyu, sinema ve televizyondan ayıran, tiyatronun olmazsa olmazı oyuncu-seyirci ilişkisi öğesini güçlendirmek amacıyla saf dışı bırakmıştır.

“Gereksiz olan her şeyi yavaş yavaş ellediğimizde, makyaj, özel kostüm ve senografi, ayrı bir gösteri alanı (sahne), ışık ve ses efektleri olmadan da tiyatronun var olabileceğini keşfettik. Algısal, dolaysız, ‘canlı’ bir katılıma dayalı oyuncu-seyirci ilişkisi olmadan tiyatro var olamaz. Bu çok eski kuramsal gerçektir elbette, ama bu gerçek uygulamada sıkı bir biçimde sınılandığında, tiyatroya ilişkin alışılmış görüşlerimizin bir çoğunun temelini çürütür. Edebiyat, heykel, resim, mimarlık, ışık, bir ‘sahneye koyan’ın yönetimi altında oyunculuk gibi farklı yaratıcı sanat dallarının bir sentezi olarak bir tiyatro anlayışına meydan okur bu gerçek. Söz konusu ‘sentez tiyatrosu’, bizim ‘Zengin Tiyatro’ (kusurları açısından zengin) olarak adlandırdığımız çağdaş tiyatrodur.”⁴

Grotowski için tiyatronun iki temel öğesi, oyuncu ve seyircidir. Kostüm, dekor, müzik, ışık, hatta metin olmadan da tiyatro yapılabilir. O halde, tiyatro, oyuncu ile seyirci arasındaki birliktektir. Dolayısıyla, eklemeye değil, elemeye dayalı bir indirgemeci tutum izlenmesi gerekmektedir. Yoksul tiyatro, asal olmayan her şeyden arındırılmıştır. Yalnızca kendi belkemiği olan oyuncuyu kullanır.

"...tiyatro tanımlarının sayısı aslında sınırsızdır. Bu kısır döngüden kurtulabilmek için, kişi hiç şüphesiz bir şeyleri eklememeli, aksine elemelidir. Kişi kendine, tiyatrodan vazgeçilmez olan nedir diye sormalıdır. Bir bakalım: Tiyatro kostümsüz ve dekorsuz var olabilir mi? Evet, olabilir. Konuya eşlik eden müzik olmadan var olabilir mi? Evet. Işık efektleri olmadan var olabilir mi? Elbette. Ya metin olmadan? Evet; tiyatro tarihi bunu doğrulamaktadır. Teatral sanatın evriminde metin en son eklenen öğelerden biriydi. ... Ancak tiyatro oyuncular olmadan var olabilir mi? Bunun bir örneğine rastlamadım. ... Tiyatro seyircisiz var olabilir mi? Olayı gösteriye dönüştürmek için en azından bir seyirciye ihtiyaç vardır. Yani elimizde kalan oyuncu ve seyircidir. Dolayısıyla tiyatroyu, 'oyuncu ve seyirci arasında gerçekleşen şey' olarak tanımlayabiliriz. Bütün diğer öğeler birer eklemidir, belki de gereklidirler ama yine de eklemelerdir." ⁵

Yoksul Tiyatro'da vazgeçilmez öğe oyuncu ve seyircidir, oysa tiyatro, gelişimi içinde bu iki asal öğe ile yetinmemiş, başka sanatların katkısından da yararlanmıştı. Tiyatro edebiyattan, heykel, resim, mimari, müzik gibi sanat dallarından, ışıklamadan, teknik donatımdan ve makineden faydalanmış -Grotowski'ye göre çalmış- hepsini bir yönetmenin etkisi altında bir araya getirmiştir. Böyle bir tiyatro, Grotowski'ye göre "Zengin Tiyatro"dur. Zengin tiyatro hareketli, dinamik bir sanat olma, sinema ve televizyon ile yarışma iddiası taşır. Oysa Grotowski, sahne veya salon hareketli olmadıkça, seyircinin görtüş açısı durmadan değişmedikçe böyle bir yarışmaya girmenin anlamsız olduğunu savunur. Bu görüşüyle Grotowski, Meyerhold ve Piscator'un karşısında yer alır.

"Zengin tiyatro, sanatsal kleptomaniye dayanır, öbür sanat dallarından pek çok şey alır, bir omurgası ya da bütünlüğü olmayan, ama yine de organik bir sanat yapısı olarak sunulan karmaşık bir yığın, birtakım melez gösteriler oluşturur. Zengin Tiyatro, bünyesine aldığı öğeleri çoğaltarak, sinema ve televizyonun sunduğu çıkmazdan kaçmaya çalışır. Sinema ve televizyon, mekanik işlevler açısından (montaj

anında mekân değişikliği vb.) üstün olduğu için, Zengin Tiyatro, farkı kapatmaya yönelik epey çarpıcı bir karşı harekette bulundu: ‘Bütünsel tiyatro’ talebiydi bu. Sinema ve televizyondan ödünç alınan düzeneklerin (sözgelimi, sahne üzerinde sinema perdeleri) tiyatroyla bütünleştirilmesi, büyük bir hareketlilik ve dinamizm sağlayan yetkinleşmiş bir teknik donanım anlamına gelir. Eğer sahne ve/ya da seyircilere ayrılan yer hareketli olsaydı, perspektifi de sürekli değiştirmek de olanaklı olurdu. Bütün bunlar saçmalaktan başka bir şey değildir. Tiyatro ne kadar genişleyip mekanik kaynaklarını kullanırsa kullansın teknolojik bakımdan sinema ve televizyonun aşağısında kalacaktır. Sonuç olarak ben, tiyatrodan yoksulluktan yanayım. Sahne ve seyir yeri donanımında vazgeçtik biz: Her yeni yapımda oyuncular ve seyirciler için yeni bir alan tasarlanıyor. Dolayısıyla, oyuncu-seyirci ilişkisinde sonsuz çeşitlemeler yapmak mümkün.”⁶

Ona göre tiyatro, mekanik kaynaklarını ne kadar çoğaltırsa çoğaltsın, tekniği açısından yine de sinema ve televizyon ile yarışamaz. Bunun için de o Yoksul Tiyatro’yu yeğ tutar.

“Tiyatro kendi sınırlarını tanımak zorunda. Eğer tiyatro sinemadan daha zengin olamıyorsa, bırakın yoksul kalsın. Televizyon kadar savurgan olamıyorsa, yalın olsun. Teknik bir atraksiyon haline gelemiyorsa, dıştan gelen her türlü teknolojiden vazgeçsin.”⁷

Grotowski’ye göre, tiyatronun ne sinema ne de televizyon tarafından alt edilmeyecek bir gücü vardır, o da, oyuncu-seyirci arasındaki organik etkileşimdir. Bunu yaratabilecek olan da, oyuncu ile seyirci arasında yaratılacak olağanüstü yakınlıktır. Sahne-seyirci yeri ayrımını da bu yakınlık için muhtemel bir gereklilik olarak görür.

“Film ve televizyonun tiyatrodan çalamayacağı yalnızca bir öge vardır: Canlı organizmanın yakınlığı. Bu yüzden, oyuncunun her meydan okuyuşu, sihirli edimlerinin her biri (se-

yircinin yeniden üretemeyeceği her edim) muhteşem, olağandışı, coşkunluğa benzer bir şey haline gelir. Dolayısıyla sahneyi aradan çıkartarak, bütün sınırları kaldırarak, oyuncu ile seyirciler arasındaki mesafeyi yok etmek gereklidir. Bırakın en şiddetli sahneler seyirciyle yüz yüze yaşansın ki seyirci oyuncunun elinin uzanabileceği bir yerde olsun, onun soluğunu hissedebilsin, terinin kokusunu duyabilsin. Bu, bir oda tiyatrosunun gerekli olduğunu gösterir.”⁸

Grotowski'ye göre, gerçek ve dolaysız bir oyun yaşantısı için az sayıda seyirci önünde oynamak ve sahici bir oyun yaşantısına elverişli oyun mekânının doğru seçimi önemli gerekliliklerdir. Oyuncular seyircinin arasında oynayabilirler, çünkü sahne salon ayrımı ortadan kaldırılmıştır, fakat bu, seyircinin mutlaka oyuna katılacağı anlamına gelmez. Grotowski'nin uygulamalarında bazen seyirci oyunda yer alır, bazen yalnızca gözlem yapar. Oyun alanı düzenlemesi açısından giriştiği denemelerde, Grotowski, her yapım için farklı bir seyir-oyun ilişkisi üzerinde durur. Bazı yapımlarda yerleştirme düzeni, oyunu seyirciye yaklaştırma yönündeyken, bazı yapımlarda, seyirci koltuklarını salonun değişik yerlerine dağıtarak oyunu ortada oynatma yoluna gitmiştir. Oyun alanı düzenlemesindeki bu arayışın amacı, birey-toplum ilişkisinin seyirci ile oyun arasında o an yaşananlara yansımadır.

Grotowski tiyatroyu seyirci-tanırları içine alan bir tür ritüel olarak görmektedir. Seyircinin, gösterimin öteki temel öğesi olduğuna ve bundan dolayı da rolünü çekinmeden oynayabileceği bir konuma yerleştirilmesi gereğine inanmaktadır. Ona göre seyirciyi o farkında olmadan oyunun içine katmak gerekmektedir. Grotowski bu amaç doğrultusunda, her yapım için seyircinin psikolojik olarak nasıl tepki göstereceğine karar vermiş ve bunun için de uygun bir fiziksel uzaklık yaratmak adına uzamsal bir düzenleme tasarlamıştır.

“Sahne-seyir yeri ayrımının ortadan kalkması, en önemli nokta değildir; bu durum, yalnızca çıplak bir laboratuvar ortamı, araştırma için uygun bir alan yaratmaktadır. Asıl mesele, her gösteri biçimi için uygun olan seyirci-oyuncu

ilişkinsini yakalamak ve verilen kararı fiziksel düzenlemelerde somutlaştırmaktır.”⁹

Yoksul Tiyatro’da özel tiyatro ışıklandırılmasına başvurulmaz, yalnızca oyun yeri parlak bir biçimde aydınlatılır. Parlak ışıkların altına oturtularak seyircinin de uygulamada etkin bir rol üstlenmesi amaçlanmaktadır. Grotowski, ışık konusunda doğal ışığı, mumu, kandili ve benzerlerini karmaşık aygıtlara yeğler.

“Biz ışık efektlerinden vazgeçtik ve bu, oyuncunun gölgelerle, aydınlık noktalarla vb. serbestçe çalışarak sabit ışık kaynaklarını kullanmasında çok çeşitli olanakların ortaya çıkmasını sağladı. Seyirci aydınlatılmış bir alana yerleştirildiği anda ya da bir başka deyişle, görünür kılındığında, onun da gösteride bir rol üstlenmeye başladığı gerçeği özellikle önem taşır.”¹⁰

Yoksul Tiyatro’da makyaja, yapma kaş, göz, burun gibi yapay organlara da yer yoktur. Oyuncu kendi gövdesini, kendi yüz kaslarını kullanır. Oyuncunun tipten tipe, karakterden karaktere geçişi, seyircinin önünde ve makyajsız yapılır. Oyuncudan istenen, yalnızca gövdesini ve makyajsız yüzünü kullanarak bu değişimleri ve geçişleri yapmasıdır. Grotowski, alışlagelmiş tiyatrodaki oyuncunun yaptığı makyajı bir sahne hilesi olarak kabul eder.

“Bizler, makyajı, takma burunları, yastıklarla şişirilmiş göbekleri, yani oyuncuların gösteri öncesi kuliste üzerlerine geçirdikleri her şeyi bir kenara bıraktık. Oyuncunun yoksul bir üslupla, yalnızca kendi bedeni ve zanaatını kullanarak tipten tipe, karakterden karaktere, silüetten silüete –seyircinin gözü önünde– dönüşümünün tümüyle teatral olduğunu keşfettik. Oyuncunun kendi kaslarını ve iç itkilerini kullanarak ortaya çıkardığı belli bir yüz ifadesinin oluşumu çarpıcı bir teatral dönüşüm etkisi uyandırır, oysa makyaj sanatçısı tarafından hazırlanan maske yalnızca bir trüktür”¹¹.

Oyun yerinde dekor ve eşya kullanılmaz. Kostüm kendi başına bir değer taşımaz, karaktere ve o karakterin aksiyonlarının ge-

reklerine ilişkin olarak vardır. Kullanılan aksesuarlar işlevsel, seyirci önünde değişik biçimler ve anlamlar alabilecek nitelikte olmalıdır.

“Aynı şekilde, kendine özgü hiçbir değer taşımayan, yalnızca belli bir karaktere ve onun etkinliklerine bağlantısı yoluyla var olan bir kostüm de, seyircinin önünde dönüştürülebilir, oyuncuların işlevlerine zıt düşebilir vb. Kendi başına bir hayatı olan (bir başka deyişle, oyuncunun etkinliklerinden bağımsız bir şeyleri temsil eden) plastik öğelerin elenmesi, oyuncunun en temel ve en aşikâr nesneleri yaratmasına yol açmıştır. El-kol hareketlerinin denetimli kullanımı sayesinde oyuncu zemini bir denize, masayı bir günah çıkartma hüccesine, bir demir parçasını canlı bir partnere dönüştürür.”¹²

Yoksul Tiyatro’da, oyuncu tarafından yaratılmayan tüm görsel öğelerin gösterimden elenmesine paralel olarak, müzik ve ses efektleri de kullanılmaz. “Bütün öbür görsel öğeler (plastik vb.), oyuncunun bedeninin olanaklarıyla, akustik ve müzikal efektler oyuncunun sesi aracılığıyla oluşturulur.”¹³ Oyunun tüm müziği oyuncular tarafından, kendi sesleri ve birbirine vurdukları nesnelerin çıkardığı sesler aracılığıyla yaratılır. “Oyuncular tarafından yapılmamış bir müziğin (canlı ya da banttan) elenmesi, seslerin ve çarpışan nesnelerin orkestrasyonu sayesinde gösterinin kendisinsin bir müziğe dönüşmesini sağlar.”¹⁴

Grotowski, tiyatroda metni olmazsa olmaz bir gereklilik olarak değil, bir “sıçrama tahtası olarak değerlendirir. Metin, tiyatro için yalnızca başlangıç noktası oluşturacak bir kaynaktır. “Bu bizim edebiyatı küçümsediğimiz anlamına değil de, büyük edebiyat yapıtlarının, hiç şüphesiz, tiyatrodaki yaratımda teşvik edici bir etkisi olmasına rağmen, tiyatronun yaratıcı yanını edebiyatta bulmadığımız anlamına gelir.”¹⁵ Grotowski’ye göre, tiyatro kelimelerle değil, insan itki ve tepkileriyle yaratılır.

“Eski çağlarda ozan için mit hangi işleve sahipse, tiyatroda da metin aynı işleve sahiptir. Prometheus’un yazarı, Prometheus mitinde hem bir meydan okuyuş hem de bir sıçra-

ma tahtası, hattâ belki de yaratılışının kaynağını buldu. Ama onun Prometheus'u kendi kişisel deneyiminin ürünüydü. ...Tekrar ediyorum, birisi metni baştan sona oynayabilir, bir başkası da bütün yapısını değiştirebilir ya da bir tür kolaj yapabilir. Öte yandan, başka birisi uyarlamalar ve eklemeler yapabilir. Bu durumların hiçbirinde teatral yaratım sorunu söz konusu değildir, edebiyat sorunu vardır. ... Bir tiyatro yaratıcısı olarak benim görüşüm şudur: Önemli olan sözcükler değil, o sözcüklerle ne yaptığımızdır, metnin cansız sözcüklerine can verenin, onları 'kelam'a dönüştürenin ne olduğudur. Daha da ileri gideceğim: Tiyatro, insan tepkileri ve itkileriyle, insanlar arasındaki temaslarla üretilen bir edimdir. Hem biyolojik hem de tinsel bir edimdir." ¹⁶

Grotowski, tiyatrodaki metnin önemi konusunda Artaud'un fikirlerini desteklemektedir. "Artaud, dramatik metinleri resmetmekle yetinen bir tiyatroyu reddetti; tiyatronun kendi içinde yaratıcı bir sanat olması ve edebiyatın yaptığının bir kopyasını çıkarmakla kalmaması gerektiğini ileri sürdü." ¹⁷

Tiyatronun neden-sonuç ilişkilerine bağlı ve psikolojik altyapılı bir düzlemde çıkarılıp, doğalcılık anlayışından kurtarılıp, anlık ve organik bir karşılaşma eylemi haline getirilmesi gerektiğini savunur. Grotowski'ye göre, tiyatronun özü bir karşılaşmadır. ¹⁸ Bu konuda, Artaud ile paralel görüşe sahiptir.

"Artaud'nun güdümlü mantığı ve ruhbilimi aşan bir tiyatro peşinde olduğunu anlıyoruz. Ve günün birinde, tiyatronun özünün ne bir olay anlatımında, ne bir seyirci kitlesiyle bir varsayımı tartışmada, ne dışarıdan görünen biçimiyle yaşamı temsil etmede ne de bir düştü olduğunu keşfettiğimizde; tiyatronun burada ve şimdi, oyuncuların organizmalarında, başka insanların önünde gerçekleştirilen bir edim olduğunu gördüğümüzde; tiyatro gerçekliğinin anlık olduğunu, yaşamın resmedilmesi değil yalnızca benzetim aracılığıyla yaşamla bağlantılı bir şey olduğunu, bütün bunları fark ettiğimizde, kendimize şu soruyu sorarız: Artaud başka bir şeylerden değil de işte tam bundan söz etmiyor

muydu? Çünkü, tiyatrodaki makyaj ve kostüm ve trüklerini, yastıkla şişirilmiş göbekleri ve takma burunları bir yana bırakıp oyuncuya, seyircinin gözleri önünde, yalnızca içsel itkilerini, kendi bedenini kullanarak kendisini dönüştürmesi gerektiğini önerdiğimizde, daha doğarken bu dönüşümün tiyatronun büyüsunü oluşturduğunu ileri sürdüğümüzde bir kez daha şu soruyu sorarız: Hiç Artaud başka türlü büyü önerdi mi?"¹⁹

Grotowski, oyuncunun bedeninin tümünü, en küçük ayrıntısına kadar kullanarak, ruhunu görünür duruma getirmesini, iç yaşantısını dış teknik yoluyla görünür kılmasını ister. Bu anlamda oyuncudan istenen, onun tüm engellerinden kurtulup ruhsal ve bedensel güçlerini birleştirmesidir. Bu çalışma sistemi içinde, temel ilke, oyuncuya bir şeyler öğretmekten çok onu engelleyen, kendi yapısındaki kusurları ayıklamaktır. Bu da, oyuncunun engellerinden arınmış olarak özgür duruma getirilmesi anlamını taşımaktadır. Bu sistemde, organizmanın ruhsal sürece karşı direnişini ortadan kaldırmak suretiyle, iç tepkilerin dış tepkilere dönüştürülmesi sürecine özgürlük sağlanır ve böylece gerçek yaşamı yansıtan anlatım gücü ortaya çıkarılmış olur. Grotowski'ye bu sistemi, "Via Negativa" olarak adlandırır. "Via Negativa", engellerin ortadan kaldırılmasıyla ortaya çıkan, ters yönden gidilen bir oyunculuk tekniğidir. Becerilerin toplanmasına değil, oyuncunun yapısı içindeki yetersizlikleri yok etmeye dayanır. Grotowski, bu amaca ulaşmak için, edebi bir anlatımın aracı, psikolojik oyunculuğa dayalı bir tiyatronun mirasını reddetmektedir. Grotowski'ye göre yaratıcılık, oyunculuk söz konusu olduğunda sınırsız içtenlik anlamına gelir ve yaratıcının elindeki malzeme önünde bir engel oluşturmamalıdır. Oyuncunun malzemesi de bedeni olduğuna göre, bu beden direnç göstermeden, tüm ruhsal uyarılara karşı edilgen bir biçimde karşılık vermeye alıştırmalıdır. Grotowski'nin oyuncularını eğitme yöntemi, psikanalitik teorinin yöntemlerinin bir benzerini kullanarak, oyuncuların fizyolojik engellerini ortadan kaldırmaya ve dışsal kimliklerini oluşturan gündelik maskelerini çıkarıp atarak komplekslerinden kurtulmalarını sağ-

lamaya yöneliktir.

“Tiyatromuzda bir oyuncunun eğitimi ona bir şeyler öğretme meselesi değildir; biz, bu ruhsal sürece karşı oyuncunun organizmasının gösterdiği direnci yok etmeye çalışıyoruz. Sonuç, iç dürtü ile dış tepki arasındaki zaman aralığından öyle bir şekilde kurtulmaktır ki dürtü çoktan bir dış tepkiye dönüşür. Dürtü ve eylem aynı zamanda meydana gelir: Beden ortadan kaybolur, yanar; seyirciyse yalnızca bir dizi gözle görülebilir dürtüye tanık olur. Böylece bizim yöntemimiz bir ‘via negativa’dır, bir hünerler koleksiyonu değil, engellerin ortadan kaldırılmasıdır.”²⁰

Grotowski’ye göre, oyunculukta geleneksel doğalcı tavır gerçeği bulandırır; bir rolü işaretler sistemi olarak ortaya çıkarmak doğrudur.

“Bütün oyuncular pandomimden alınma jestleri, duruşları ve ritimleri kullanırlar. Her birinin değişmez bir şekilde belirlenmiş, kendine özgü bir silueti vardır. Sonuç, karakterlerin kişiliksizleştirilmesidir. Bireysel özellikler ortadan kaldırıldığından, oyuncular insan türünün stereotiplerine dönüşür.”²¹

Böylece, gündelik maskelerin ardındaki gerçeği gösterme olanağı yaratılmış olur. Grotowski’ye göre, işaret, insanın günlük, sıradan bir hareketi değildir, ama teatral anlatım açısından temel tavidir.

“Ortak ‘doğal’ davranış biçimleri gerçeği gölgeler; bir rolü ortak görme maskesinin gerisindekileri (insan davranışının diyalektiğini) ortaya seren bir işaretler sistemi olarak oluştururuz. Psişik bir şok, bir dehşet, bir ölüm tehlikesi ya da çok büyük bir haz anında insan ‘doğal’ davranmaz. Kişi, bir ruh halinde yükseldiğinde, ritmik bir şekilde dile getirilen işaretler kullanır, dans etmeye, şarkı söylemeye başlar. Alışılmış bir el-kol hareketi değil de işaret, bizim için dışavurumun temel ögesidir. Biçimsel teknik açısından, biz (Doğu tiyatrosundaki biçimsel tekrarlarında olduğu

gibi) işaretlerin çoğaltılması ya da biriktirilmesi yoluyla çalışmıyoruz. Biz daha çok eksiltiyoruz, 'doğal' davranışın saf itkiyi gölgeleyen öğelerini ortadan kaldırarak işaretleri damıtma arayışındayız.”²²

Stanislavski için rol analizi ön planda tutulurken, Grotowski için ön planda tutulan kişilik analizidir. Stanislavski’de analiz, teatral düzeyde inşa edilmiş ve oyuncunun oynayacağı karaktere yönlendirilmişken, Grotowski’de, oyuncunun kişiliğinde saklı kalan, baskı altında tutulan itkileriyle yüzleşmesi anlamında, tiyatro dışı, psikoterapik bir nitelik taşır. Stanislavski gündelik, doğal davranışla ilgilenmiştir, Grotowski ise, gündelik davranış kalıplarının kırılması, ya da aşılması yönünde hareket eder. Grotowski’nin hedefi, kendimizden yola çıkarak rolle ilgili gerçeğe ulaşmak değil, kendimizle ilgili ve başkalarından saklı tuttuğumuz gerçeğe ulaşmaktır.

“Stanislavski, araştırmasını öykü ve bir tiyatro metninde verilmiş koşullar içinde bir karakter yaratmaya odaklanmıştı. Oyuncu kendine şunu sorardı: Bu karakterin bulunduğu koşullarda ben olsam, yapacağım mantıksal fiziksel eylemler dizisi nedir? Ancak Grotowski’nin çalışmasında – örneğin Tiyatro Laboratuvarı ile olan çalışmasında – oyuncular karakterleri aramıyordu. Karakterler, (gösterimdeki ve roldeki) kurgudan ötürü, daha çok izleyicinin zihninde belirliyordu.”²³

Stanislavski’nin yaşamının son yıllarında üzerinde durduğu fiziksel eylemler dayalı oyunculuk metoduna dair çalışmalar, Grotowski tarafından derinleştirilerek sürdürülmüştür. “Grotowski, Stanislavski’nin en değerli incisinin, “fiziksel eylemler yöntemi”nin ortaya çıktığı son çalışma dönemi olduğuna inanır.”²⁴ Fakat Stanislavski için fiziksel eylemlere dayalı oyunculuk yöntemi, onun kendi metodunun devamı niteliğinde, sahnede gerçek bir yaşam yaratılması ve rolün oyuncu tarafından yaşanmasına yardımcı olan bir tekniktir. Grotowski içinse, bu yöntem, oyuncunun rolle bağlantılı olarak getireceği kişisel yaşantıya

ulaşmak için bir araç niteliği taşımaktadır.

“Stanislavski’de ‘fiziksel eylemler yöntemi’, oyuncularının gösterimde ‘gerçek bir yaşam’, ‘gerçekçi’ bir yaşam yaratması için bir araçtı. Oysa Grotowski için fiziksel eylemler çalışması daha çok, içinde, yapan için kişisel bir buluş olacak o ‘bir şeyi’ bulmak için bir gereçti. Fiziksel eylemler, Stanislavski için de Grotowski için de bir gereçti; ancak ikisinin hedefleri ayrıydı.”²⁵

Bu anlamda, ikisinin fiziksel eylemler yöntemini kullanmadaki amaçları birbirinden ayrılır. Grotowski, Stanislavski’nin yöntemini sadece geliştirmekle kalmamış, değiştirmiştir de.

“Grotowski yalnızca, Stanislavski tarafından yaratılan bir tekniği kullanmakla kalmadı; durum çok daha karmaşık. Grotowski, Stanislavski’nin öldüğü için çalışmayı bıraktığı noktadan ‘fiziksel eylemleri’ alıp ileri götürdü. Bir gün, bana kendi fiziksel eylemler çalışmasından söz ederken şöyle dedi: ‘Bu, aslında Stanislavski’nin ‘fiziksel eylemler yöntemi’ değil, onun sonrasındır.’ Daha çok, bir devamıdır.”²⁶

Stanislavski’de oyuncunun amacı, oynadığı karakterle özdeşleşmek iken, Grotowski karakteri, oyuncunun kendi kişiliğini yansıtmaya yarayan bir ekran olarak görür. Bu Grotowski’nin sanat felsefesinin temel taşlarından biridir.

“...Grotowski’nin gösterimlerinde ‘karakter’, daha çok, oyuncuyu yansıtan kamusal bir ekran olarak var olmuştur. Oyuncu, ‘karakterle’ özdeşleşmemiştir. ... ‘Karakter’ kurgu aracılığıyla inşa edilmiştir ve esas olarak izleyicinin zihnine yöneltmiştir. Bu ekranın ardındaki oyuncu, gizliliğini, güvenliğini korur. Üstelik, ‘karakter’in ekranı izleyicinin zihnini öyle bir biçimde meşgul etmiştir ki, izleyici daha çok bu amaca yatkın kılınmış bir parçasıyla oyuncunun gizli sürecini algılayabilmiştir.”²⁷

Grotowski, seyircinin oyuncuyla, ne Stanislavski estetiğinde olduğu gibi yanılsama üzerinden özdeşleşmesini, ne de Brecht

estetiğindeki gibi zihinsel yargı uzaklığını korumasını bekler. Beklediği, seyircinin, kendini oyunun içinde oyuncuyla aynı gerçeklik düzleminde bulmasıyla gerçekleşen bir etki anıdır. Bu, izleme ya da tanık olmadan öte bir katılımdır. Bu amaçla Grotowski, oyuncusundan, ne Stanislavski Sistemi'ndeki gibi rolünü yaşamasını, ne de Brecht'in Epik Tiyatro oyuncusu gibi rolünü dışarıdan resmetmesini ister. Oyuncu, rolünü, kişiliğini oluşturan gereksiz katmanlardan sıyrılarak ruhunun derinliklerine ulaşma, maskelerinden kurtulma, kendiyle yüzleşme ve bu sayede kendini teşhir etme amacıyla kullanır. Bu anlamda Grotowski tiyatrosu, hem oyuncular, hem de seyirciler için bir tür ruhsal terapi niteliği taşır. Grotowski için esas olan, duygularda içtenlik ve seyirci karşısında kendinden geçmeye, esrimeye dayalı bir oyunculuktur. Ona göre, yoksul tiyatro oyuncusu için rol, tıpkı metin gibi, bir "sıçrama tahtası"dır.

"Oyuncu kendisini teşhir etmek için rolünü bir cerrah neşteri gibi kullanmayı öğrenmelidir. Bu, oyuncunun belli birtakım koşullar altında kendini resmetmesi ya da bir rolü 'yaşaması' meselesi değildir; epik tiyatrodaki sıkça rastlanan ve soğukkanlı hesaplamalara dayanan mesafeli oyunculuk biçimini de içermez. Önemli olan, rolü bir sıçrama tahtası olarak kullanmak, günlük maskemizin ardındaki şeyi - kişiliğimizin en dipteki çekirdeğini- kurban etmek, sergilemek üzere yapılan araştırmada bir araç olarak rolden yararlanmaktır." ²⁸

Oyuncunun bu kendini ifşa etmesi süreci, seyircinin de gündelik maskelerinden sıyrılmasına yönelik bir çağrı ve kıskırtmadır. Grotowski tiyatrosunda seyirciye bir şok geçirtilerek, seyircinin kendi derinliklerine dalması amaçlanmaktadır.

"Tiyatro -oyuncunun tekniği, yaşayan organizmanın daha yüksek güdülere ulaşmaya çabaladığı oyuncunun sanatı aracılığıyla- bütünleşme olarak adlandırılabilir. şey için bir fırsat yaratır, maskelerin çıkarılıp atılması, gerçek tözün ortaya çıkarılması, bir başka deyişle bedensel ve zihinsel tep-

kilerin bütünlüğü için olanak sunar. ... Burada, günümüz uygarlığındaki insanlar için tiyatronun iyileştirici işlevini görebiliriz. ... Oyuncunun edimi (kapanmak yerine, yarım önlemleri bir yana bırakmak, açığa çıkmak, açılmak, kendinden çıkıp ortaya serilmek) seyirciye bir davettir.”²⁹

Grotowski'ye göre, günümüz insanı, gerçek benliğiyle dış görünüşü, duygu ve düşünceleriyle bedeni arasında bir ikilem yaşamaktadır. İnsanlar hem uygarlığın öngördüğü bilimsellik anlayışı içinde aklını kullanmak, hem de biyolojik zevklerin, yaşamın gereğini yerine getirmek zorunda kalınca bir çelişki yaşarlar; çünkü toplum düzeni, insanın bedenine aykırı olan kurallar koymuştur. Ruh ile bedenin birbirinden koparılmasıysa acı veren bir süreçtir. Akıl ile içgüdü ikilemini yaşayan insan, bütünlüğünü yitirmiş olmanın verdiği sıkıntıyla, arzu ve isteklerini birtakım maskeler altında saklamak zorunda kalır. Ailesi içinde başka, toplumda başka maskeler kullanır. Grotowski, uygar toplum yaşamının insanı böldüğü çağımızda tiyatronun görevinin, kışkırtm a yaratmak, maskeleri atıp gerçek öze kavuşmayı sağlamak olduğuna inanmaktadır. “Kişinin kendi gerçeğiyle olan bu mücadelesinde, yaşam maskesini sıyırmak için gösterilen bu çaba içerisinde tiyatro, tümüyle ete-kemiğe bürünmüş algısalılığıyla bana hep bir kışkırtma alanı olarak görünmüştür.”³⁰

Grotowski'ye göre tiyatro ve oyunculuk, kişinin sınırlarını aşma ve kendini tamamlama süreci, kendimizden çıkıp kendimizi tamamlamamızı sağlayan bir çeşit araçtır. Grotowski, kendi sanat felsefesini açıklarken de aynı görüşünü tekrarlar:

“Neden sanatla ilgiliyiz? Sınırlarımızın ötesine geçmek, kısıtlamalarımızı aşmak, boşluğumuzu doldurmak, kendimizi tamamlanmak için.”³²

Grotowski'nin sanat felsefesi, seyirciye bir şeyler öğretmeye değil, seyirciyle birlikte, gündelik maskelerimizden sıyrılarak ve varlığımızın derinliklerine ulaşarak, kendimizden bir şeyler öğrenmeye, kendimizi tamamlamaya dayanır. Sanat, kendi iç dünyamıza yapacağımız yolculukla birlikte, kendimizi tanımak, ken-

dimizi ifade etmektir. "...Sanatta birinci zorunluluğumuz, en kişisel güdülerimiz aracılığıyla kendimizi dile getirmektir."³³ Ona göre sanat, ne ruhsal ne de toplumsal bir durumdur. Sanat, bir evrimleşme, bir aydınlığa çıkma sürecidir. Amaçlanması gereken, üzerimizdeki perdelerden sıyrılmak, kendimizle ilgili gerçeği keşfetmek ve yaşamaktır.

"Sanatımıza neden bu kadar enerji harcıyoruz? Başkalarına bir şeyler öğretmek için değil, varoluşumuzun, organizmamızın, kişisel ve yinelenemeyen deneyimimizin bize vereceklerini başkalarıyla birlikte öğrenmek için; bizi kuşatan bariyerleri yıkmayı ve bizi tutan kırılmalardan, kendimiz ve başkaları için her gün uydurduğumuz kendimize ilişkin yalanlardan kurtulmayı öğrenmek için; bilgisizliğimizden ve korkaklığımızdan kaynaklanan sınırlamaları ortadan kaldırmak için; kısacası, içimizdeki boşluğu doldurmak, kendimizi tamamlamak için. Sanat ne ruhun durumudur (olağan dışı ve beklenmedik bir esinlenme anı anlamında), ne de insanın bir durumudur (bir meslek ya da toplumsal işlev anlamında). Sanat bir olgunlaşma, bir evrim, karanlıktan ışığın aydınlığına çıkmamızı sağlayan bir yükselmedir. Dolayısıyla kendimizle ilgili gerçeği keşfetmek, o gerçeği yaşamak için savaşıyoruz; her gün ardına saklandığımız maskeleri yırtıp atmak için. Biz tiyatroyu -özellikle elle tutulabilir, tensel yönüyle- bir kışkırtma yeri, oyuncunun kendine ve aynı zamanda, dolaylı biçimde başkalarına yönelttiği bir meydan okuyuş olarak görüyoruz. Tiyatro, stereotipleşmiş bakış açımızı, uzlaşımalsal duygularımızı ve alışkanlıklarımızı, yargılama standartlarımızı aşarsak ancak bir anlam taşıyabilir; ama yalnızca öyle yapmış olmak için yapmak bir işe yaramaz; gerçek olanı yaşayabilmemiz, günlük kaçışları ve gösterişleri önceden bir yana bırakıp tam bir savunmasızlık hali içinde üzerimizdeki perdeyi kaldırebilmemiz, kendimizi verebilmemiz ve keşfedebilmemiz için aşmalıyız bütün o sayılanları."³⁴

13.

AUGUSTO BOAL

Boal'in (1931-) tiyatro estetiği, seyirci kavramının ve yaşam-sanat ayrımının reddi üzerine oturtulmuş, seyredenlerin oyuna aktif biçimde katılmaları, tartışmaya girmeleri, tepki göstermeleri veya karşı koymaları çerçevesinde tasarlanmıştır. Boal, kendi oluşturduğu bu tiyatro biçimine "Ezilenlerin Tiyatrosu" adını vermiştir. Bu tiyatro, temelde, seyircilerin özgürleşmesi amacını taşımaktadır.

" 'Seyirci' kötü bir sözcüktür! Seyirci insandan daha eksik bir şeydir ve onu insanlaştırmak, eylem kapasitesini tümünden yeniden ona yüklemek gerekir. O da bir özne, genelde oyuncu olarak kabul edilen, ama aynı zamanda seyirci de olması gerekenlerle aynı düzlemde bir oyuncu olmalıdır. Halk tiyatrosunun tüm bu deneyleri aynı amaca sahiptir –tiyatronun dünyanın tamamlanmış imgeleri empoze ettiği seyircinin özgürleştirilmesi.¹

Seyircinin özgürleşmesini dayalı ezilenlerin tiyatrosu estetiği, **Aristoteles'in** *katharsis* kavramına ve **Brecht** estetiğindeki yabancılaştırma kavramına karşı çıkmaktadır. Önerilen, seyircinin izleme-etkilenme ya da izleme-yargılama süreçlerinin dışında bir süreçtir. Seyirci, izlemeli ve eyleme geçmelidir. Boal'in tiyatro estetiği, devrimci eylem ile tiyatro eylemini aynı düzlemde ele alır.

"Aristoteles'in poetikası baskının poetikasıdır. Dünya ,bilinen kusursuz veya kusursuz hale gelmek üzere olan dünyadır; bu dünyanın bütün değerleri, eyleme erkini kendileri yerine düşünüp eylemde bulunmaları için edilgin bir biçimde karakterlere devreden seyircilere empoze edilir. Böyle yaparak seyirciler kendilerini trajik hatalarından –yani toplumu değiştirebilecek bir şeyde – arındırırlar. Devrimci it-

kinin arındırılmasına yönelik bir katharsis yaratılır! Dramatik eylem gerçek eylemin yerini alır. Brecht'in poetikası öncü aydının poetikasıdır: Dünya değişebilir olarak temsil edilir ve değişim tiyatronun kendisinde başlar; seyirciler eyleme erkini kendileri yerine düşünmeleri için karakterlere devretmez, ama kendileri yerine eylemde bulunmaları için karakterlere devretmeye devam eder. Deneyim bilinç düzeyinde açığa çıkar, genel olarak eylem düzeyinde değil. Dramatik eylem gerçek eyleme ışık tutar. Gösteri bir eylem hazırlığıdır. Ezilenlerin poetikası ise temelde özgürleşmenin poetikasıdır: Seyirciler eyleme erkini ne kendileri yerine düşünmeleri, ne de eylemde bulunmaları için karakterlere devreder. Seyirci kendisini özgürleştirir; kendisi için düşünür ve eylemde bulunur! Tiyatro eylemdir! Belki de tiyatro kendi içinde devrimci değildir; ama hiç kuşku yok ki tiyatro bir devrim provasıdır!"²

Bu anlayış doğrultusunda Boal, "Görünmez Tiyatro" adını verdiği bir tasarım geliştirmiştir.

"Görünmez tiyatro: Bir sahnenin tiyatro dışı bir ortamda seyirci olmayan insanların önünde sunulmasına dayanır. Mekan bir lokanta, bir yaya kaldırımı, bir market, bir tren, bir kuyruk, vs. olabilir. Sahneye tanıklık eden insanlar tesadüfen orada bulunanlardır. Gösteri sırasında, bu insanlarda bunun bir 'gösteri' olduğuna ilişkin en ufak bir düşünce oluşmamalıdır, zira bu onları 'seyirci' konumuna sokar. Görünmez tiyatro, tam bir metne veya basit bir senaryoya sahip bir skecin detaylı bir şekilde hazırlanmasını gerektirir; ama oyuncuların seyircilerden gelen müdahaleleri oyunlarına ve eylemlerine katabilmeleri için sahnenin yeterince provasının yapılması gerekir. Ayrıca prova sırasında seyircilerden gelebilecek bütün olası müdahalelerin dahil edilmesi gerekir; bu olasılıklar bir çeşit çok seçenekli metin oluşturacaktır. Görünmez tiyatro, halkın bir araya geldiği bir yer olarak seçilen bir mekânda ortaya çıkar. Etraftaki bütün insanlar buna katılır ve etkileri skeç bittikten sonra

uzun süre devam eder. ... Burada her zaman için oyuncuların oyuncu olduklarını belli etmemeleri çok önemlidir! Bu tiyatro biçiminin görünmez özelliği buna dayanmaktadır. Ve seyircinin özgür bir şekilde ve tam olarak, sanki gerçek bir durumu yaşıyormuş gibi –ki aslında gerçek bir durumdur! Davranmasını sağlayacak olan da kesinlikle bu görünmezlik niteliğidir.”³

Boal, gerçekçi ve yanılsamacı tiyatro estetiğine karşı çıkar. “Tiyatro, var olanın basitçe sunulması değil, değişimdir; varlık değil, oluşturmaktır.” Sanat, gerçekliğin yeniden üretilmesi değildir ve sanat gerçeğe benzediği ölçüde, sanat ile yaşam arasındaki ayrım ortadan kalkacak, sanat etkisini yitirecektir.

“Sanat bilginin bir biçimidir: Bu nedenle sanatçı, gerçekliği anlaşılır kılarak yorumlamakla yükümlüdür. Ama kendisini gerçekliği yorumlamak yerine, onu yeniden üretmekle sınırlarsa, onu kavramakta veya kavranabilir kılmakta başarısız olacaktır. Ve gerçeklik ile sanat özdeş hale gelmeye başladıkça sanat daha az yararlı hale gelecektir. Benzerlik ölçütü, etkisizliğin ölçüsüdür.”⁵

14.

PETER BROOK

Peter Brook'a (d.1925) göre, tiyatro, yaşamsal bir ihtiyaç, seyirciyi de içeren bütüncül bir eylem olmalıdır. Bu yüzden sahne ve yaşam arasındaki ayırım kaldırılmalıdır. Tiyatro, işlevselliğiyle, hem seyirci için, hem de oyuncu için nedenselliği olan gerçek bir gereksinme haline gelmelidir.

"Neden tiyatro? Ne için? Eski bir anıt ya da tuhaf bir görenek gibi yaşayan tarihe aykırı bir şey, yaş haddinden emekliye ayrılmış bir garabet mi o? Niçin alkışlıyoruz, neyi alkışlıyoruz? Sahne gerçek bir mekân mı hayatımızda? Ne gibi bir işlevci olabilir? Neye hizmet edebilir? Neyi bulgulayabilir?"¹

"Tiyatroya ne gerek var?" sorusunun cevabı bulunmalıdır.²

Brook, Artaud'nun tiyatro estetiğinden etkilenmiş, onun devamı sayılabilecek bir tiyatroyu idealize etmiştir. Brook, Artaud'nun etkisiyle, görünmezi görünür kılmayı, şiirsel ve aşkın durumu, şok efektleri, haykırışlar, masklar ve ritüelistik kostümler kullanarak yaratmayı, Appia'nın etkisiyle ışık değişimleriyle duygu yaratmayı hedeflemiştir. "Kutsal bir tiyatro görünmezi ortaya dökmekle kalmaz, onun kavranmasını olanaklı kılacak koşulları da sunar."³

Grotowski'den de etkilenen Brook, evrensel bir tiyatro dili yaratmak amacıyla, oyunculukta beden dilini öne çıkarmıştır. Oyunculukta ifadenin salt gerekli olana indirgenmesi, Grotowski'nin "Via Negativa" yaklaşımının bir uzantısıdır. Dekor ve aksesuarda da yalınlaştırmayı baş ilke olarak görmektedir.

"Diyelim bir oyun hazırlıyoruz ve dekor hakkında düşünmeye başlıyoruz. Bu basit ve temel soru uygulamayla ilgili bir sorudur: 'İyi mi, değil mi? Bir işlevi var mı? İşe yarıyor mu?' Eğer başlangıç noktası olarak boş uzamı alırsanız, tek

soru verimlilik sorunudur. Boş uzam yetersiz mi? Eğer yanıt evet ise, o zaman olmazsa olmaz öğelerin neler olduğu düşünülmeye başlanır. Ayakkabıcının zanaatının temeli ayağı vurmeyen bir ayakkabı yapmaktır; tiyatro zanaatının temeli de çok somut öğelerle, seyirciyle birlikte işleyen bir ilişki üretmektir.”⁴

Brook, sözlü dilin ötesine geçmenin ve seyirciyi sahnedeki eylemle daha doğrudan ilişkilendirmenin yöntemini aramıştır. Brook şöyle der:

“Bizim çalışmamız, kültürel ya da ırksal koşulları ne olursa olsun, insan deneyiminin en derin yanlarının bazılarının her izleyiciyi özdeş bir etkiyle sarsacak şekilde, insan bedeninin ses ve hareketleriyle açığa vurulabileceği gerçeğine dayanmaktadır. Beden, çalışan, işleyen bir kaynak olarak düşünüldüğünde kökleri olmadan yaşayabilir insan.”⁵

Brook, iletişimin mantık ötesi evrensel biçimine ulaşmayı amaçlamıştır. Uygulamada bu anlayış, iletişimin geleneksel önceliklerini yadsımayı beraberinde getirmiş, jest, ses, söz, simge ve sembol gibi, ortak göstergeler reddedilmiştir.

Peter Brook, Grotowski ve Artaud gibi, tiyatronun ilkel köklerine geri dönmesi gerektiği kanısındadır. Geleneksel tiyatronun kalıplaşmış tüm öğeleri, köklere dönüş yalınlaştırması sayesinde ayıklanmış olur.

“Eğer alışkanlık bizi tiyatronun sahne, dekorlar, ışıklar, müzik, koltuklar, vs. ile başlaması gerektiği inancına götürüyorsa yanlış bir yoldayız demektir. Film yapabilmek için bir kamera, negatif film ve onu banyo edebilecek imkânların bulunması gerektiği doğru olabilir, ama tiyatro yapabilmek için bir tek şey gereklidir; insan unsuru. Bu, geri kalanların önemsiz olduğu anlamına gelmez. Ama onlar asıl düşünülmesi gerekenler değildir.”⁶

Brook tiyatroyu şöyle tanımlar:

“Herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim.

Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler; işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır.”⁷

Brook, doğru olanın, tezlerden yola çıkarak bir senteze varmak olduğunu ileri sürmüştür. Onun estetiği, diğer tiyatro estetiklerinin diyalektik ayrıştırılması sonucu oluşturulmuş bir sentezdir.

“Tek olanağımız bu: Artaud’nun, Meyerhold’un, Stanislavski’nin, Grotowski’nin, Brecht’in doğruladıkları şeylere bakmak ve sonra onları şu anda çalışmakta olduğumuz yerin yaşamıyla karşılaştırmak.”⁸

Brook’a göre, tiyatronun kategorileri yoktur, tiyatro yaşamdır. Fakat Brook, yaşamın ta kendisinin bir tiyatro olduğu, bu yüzden tiyatroya gerek olmadığı görüşünü reddeder. Tiyatro, Brook’a göre, daha okunaklı ve daha şiddetli bir yaşamdır, uzamın küçültülmesi ve zamanın sıkıştırılması ile yoğunlaştırılmış bir yaşamdır.¹⁰

“İnsan tiyatroya yaşamı bulmak için gider, fakat tiyatronun dışındaki yaşamla içindeki yaşamla arasında hiçbir fark yoksa tiyatronun bir anlamı yoktur. Tiyatro yapmaya gerek yoktur. Fakat, eğer tiyatronun içindeki yaşamın dışarıdakinden daha görünür, daha canlı bir yaşam olduğunu kabul edersek, o zaman onun dışarıyla hem aynı, hem de bir şekilde farklı olduğunu görebiliriz.”¹¹

Peter Brook, gerçekçi tiyatro estetiğinin ayrıntılı ve gerçeğin kopyasını yaratma amaçlı dekor anlayışına karşı çıkarak tiyatrodan dekorun olmaması gerektiği görüşünü savunmuştur.

“Çehov bir iç mekânı ya da dış mekânı ayrıntılı olarak tarif ettiğinde aslında söylemek istediği şudur: ‘Gerçek gibi görünmesini istiyorum.’ Ölümünden sonra, Çehov’un hiçbir zaman tanıyamadığı yeni bir tiyatro biçimi – açık sahne – ortaya çıktı. O zamandan bu yana pek çok prodüksiyon gösterdi ki, boş bir sahnede oyuncuların en az indirgenmiş aksesuarlar ve mobilyalarla kurduğu üç boyutlu, sinemasal

ilişki, Çehovyen anlamda çerçeve sahnenin tıklım tıklı fotoğraf gibi dekorlarından çok daha gerçek görünmektedir.”¹²

Dekor, seyircinin hayal gücünü sınırlandıran bir öğedir, bu yüzden oyunların çıplak sahnede oynanması gerekmektedir.

“Boş bir uzamın içkin ve kaçınılmaz yönlerinden biri de dekor olmamasıdır. Bunun daha iyi olduğunu söylemek istemiyorum, çünkü bir yargıda bulunmuyorum, sadece açık olanı söylüyorum: Boş bir uzamda hiçbir dekor bulunamaz. Eğer dekor varsa uzam boş değildir ve izleyicinin aklı çoktan donatılmıştır. Çıplak bir alan bir öykü anlatmaz, dolayısıyla her bir izleyicinin düş gücü, dikkati ve düşünce süreci özgür ve sınırlandırılmamış olur.”¹³

Uzamı, dekor değil, düş gücü doldurmalıdır; düş gücünün harekete geçmesi için ön koşul dekordan arındırılmış bir sahnedir.¹⁴

Brook’a göre, seyirciye her şey sunulmamalı, tüm ayrıntılar verilmemeli, bazı boşluklar bırakarak bunları seyircinin tamamlaması beklenmelidir. Bu görüşü, Meyerhold’la paralellik taşır.

“Tiyatroda boşluk, düş gücünün araları doldurmasına izin verir. Çelişkili gibi görünebilir, ama düş gücü ona ne kadar az şey vererseniz o kadar mutlu olur, çünkü oyunlar oynamaktan zevk alır.”¹⁵

Brook, gerçekçilik konusunda tiyatronun sinemayla yarışmasını hem olanaksız, hem gereksiz bulmuştur.

“...tiyatro, teatral olma yoluyla yeniden hayata dönecektir. Bu bizi başladığımız noktaya geri getirir: Tiyatro olanla tiyatro olmayan, gündelik yaşamla teatral yaşam arasında bir fark olabilmesi için, enerjinin yoğunlaştırılmasından ayrı düşünülemeyecek bir zaman sıkıştırılması gerekmektedir.”¹⁶

SONUÇ

Felsefenin temel sorusu, "Nedir?" sorusudur ve bu soru, dünyayı, hayatı, kısaca gerçekliği anlamlandırmanın ve yorumlamanın başlangıç noktasıdır. Sanat ise, felsefenin estetik biçimidir. Sanat, gerçekliğin kopyasını yaratmakla uğraşmamalı, onu yorumlamak ve anlamlandırmak için gerçekliğe belli bir felsefe doğrultusunda makyaj yapmalıdır. Bu makyaj, gerçekliği sanatsal kılan estetik biçimdir. Biçim, gerçekliği olduğundan daha güzel, çirkin, trajik, komik, yüce ya da aşağı gösterebilir. Fakat gerçeği olduğu gibi yansıtan, gerçekliğin bir kopyasını yaratan bir eserin sanatsal olduğu söylenemez; onda herhangi bir bakış açısı ya da felsefenin varlığından söz edilemez. Herhangi bir yaratıcılık barındırmayan bir fotoğrafın sanatsal olduğu ileri sürülemeyeceği gibi, herhangi bir manzaranın bire bir resmini yapmanın da sanatsallıkla ilişkisi yoktur. Tiyatro sanatı da, bu anlayış doğrultusunda, natüralist bakış açısını terk etmelidir. Tiyatro, hayatın aynası değildir.

Sanat, doğaya müdahale etmektir. Tasarım ve sanat, esas olarak soyuttur. Manzara resmi, manzaradan başka bir şeydir. Sanat, aslen doğada olmayan yeni bir gerçeklik yaratır. Doğadaki kuş sesi, müzikaldir. Fakat müzik değildir. Sanat, hayat değildir. Sanat, hayatı "temsil eder." Sanat, bir kurgudur. Bir tasarımdır. Tasarım, bir gerçeklik soyutlamasıdır.

Tiyatro, insana ve hayata dair olan bir oyun tasarımıyla, bu kurguyu sahnede yaşayan anlar ve yaşayan karakterler yaratmak yoluyla gerçekleştirerek, seyirci üzerinde etki yaratmayı amaçlar. Bunun için, gerçeklikten kopmaksızın, gerçekliği soyutlar. Yaşamın kopyası olmadığı gibi, tiyatro, gerçeklikle pek az ilgisi bulunan, sadece düş gücünden yararlanan simgeci ve stilize bir sanat olmamalıdır. Tasarım, gerçekliğin bir taslağıdır. Tiyatro, gerçekliği artistik bir yolla biçimlendirmek, estetik bir yolla yeniden kurgulamaktır. Sanat, gerçeklikten yola çıkan bir soyutlamadır. Varılması gereken çağdaş üslup, "Soyut Realizm"dir. Tiyatro, hayatı

olduğu gibi değil, belli bir amaçla sahneye getirir.

Yaşamla sanat arasındaki ayrım, sahne ile seyir yeri, oyuncu ile seyirci arasındaki ayrım, ortadan kaldırılamaz. Tiyatro, "hayat" değil, "oyun"dur. Oyun, kendi yapısı içinde neden-sonuç ilişkisi taşıyan ve yapay olarak oluşturulmuş, kendine ait yeri olan, yalıtılmış ve sınırlı bir düzendir. Ritim ve uyum içerir, bu nedenle de estetikdir. Başı ve sonu bellidir, başından sonuna cereyan eder.

Oyun alanı içinde her şey birbirine organik olarak bağlı olmalıdır. Yapıdan bir öge çıkarıldığında, yapı çökecek şekilde tasarımlanmalı ve oyunu oluşturan tüm öğelerde (reji, dekor, müzik, ışık, efekt, aksesuar v.b.) gereklilik, nedensellik ve zorunluluk kuralı bulunmalıdır. Gereksiz hiçbir öğeye yer verilmemeli, tüm tasarım minimalizm anlayışı üzerine temellendirilmelidir.

Tiyatro, seyirciye haz vererek, onu eğlendirerek etkilemeyi amaçlar. Tiyatroda etki, önceden saptanmış bir öğedir ve reji, bu etkiyi sağlamanın olanağını yaratmaktadır.

Tiyatroda, önsel bir seçim olarak kullanılmayan hiçbir şeye yer yoktur. Doğaçlama, bir sanat üretme biçimi değildir. Tiyatro, her anı ve her detayı hesaplanmış, olduğu gibi tekrar edilebilen bir biçimdir, tıpkı bir müzik partiyonu gibi. Teatral olan her şey tiyatro değildir. Tiyatro, düzenli ve kurallı bir tasarımdır. "Performans" veya "doğaçlama" tiyatro değildir. Artistik değeri yoktur.

Tiyatro, diğer sanatların bireşiminden meydana gelen bir ortak sanat yaratı değildir.

Tiyatronun asal ögesi, oyuncudur. Diğer tüm öğeler, ikincil öneme sahiptir. Fakat yararlanılması gereken, teatral etkiyi destekleyici öğelerdir. Gerekli olduğu ölçüde, minimalist bir yaklaşımla kullanılmalıdırlar.

Tiyatrodan, oyuncu haricindeki bütün öğeleri (ışık, müzik, dekor, kostüm, efekt, projeksiyon v.b.) kaldırma ve teknolojiye tamamen sırt çevirerek yoksul bir tiyatro yaratma çabası, estetik bir kaçınmadır. Bu indirgeyici tutum, teatral etkinin sınırlandırılmasına yol açar.

Tiyatro, sinema sanatı ile rekabet halinde olmamalıdır. Sine-

manın elindeki olanaklar doğrultusunda kullandığı katıksız natüralizm ile yarattığı gerçeğe benzerlik yanılsaması, tiyatronun tabiatına ters düşmektedir; tiyatronun bu eğilimden kaçınması gerekir. Tiyatro, kendini diğer sanatlardan ayırt eden özelliklerini (üç boyutluluk, canlılık, organik etkileşim, burada ve şimdi gerçekleşme v.b.) kullanarak, sinemanın da, başka bir sanatın da yarata-mayacağı, "teatral" etkiyi hedeflemelidir.

Dekor da, diğer öğeler gibi, minimalist bir anlayışla oluşturulmalıdır. Gerçeğe benzerlik yanılsaması yaratma çabasıyla değil, daha çok simgesel, soyut, çağrışımsal bir yaklaşımla. Boş sahne-den başlayarak, nedensellik, gereklilik ve zorunluluk yasaları çerçevesinde kurulacak bir yapıdır dekor; oyuna hizmet ettiği ölçüde işlevseldir. Dekor, uzamı doldurmamalı, seyircinin hayal gücünü sınırlayacak biçimde değil, aksine onu harekete geçirecek biçimde tasarlanmalıdır.

Metin, bir sıçrama tahtasıdır, istendiği gibi yeniden biçimlenebilir. Önemli olan, metin değil, gösterim metnidir. Yani rejidir. Metin de, yaratılmak istenen teatral etki için, rejiiye hizmet edecek şekilde düzenlenir; metinden eksiltmeler yapılabileceği gibi, metne eklemeler de yapılabilir. Metin yeniden yazılabilir.

Seyirciyi, izlediğinin bir oyun değil, gerçeğin ta kendisi olduğu yanılsamasına sokmaya çalışmak bir hatadır. Bu, seyirciyi izledikleri karşısında eleştirel bir tutum almaktan alıkoyan, onu edilgen bir tanık konumuna indirgeyen bir yaklaşımdır. Oysa, sahne-den seyirciye gösterilen "gerçek" değil, "kurgu"dur; başlangıç ve bitiş noktalarından gerçekliğe değmekte olan bir "tasarım"dır. Seyirci, izlemekle yetinmemeli, izlediklerini kendi eleştirel süzgecinden geçirerek bir senteze ulaşmalıdır. Oyunun da, bu olanağı seyirciye sunacak şekilde tasarımılanması gerekmektedir.

Tiyatro, sadece teatral olarak şifrelenebilecek, ancak seyredildiği zaman anlaşılacak ve etkisi ancak seyredildiğinde ortaya çıkan, başka hiçbir yolla anlatılamayacak, açıklanamayacak, kendinden başka hiçbir dile tercüme edilemeyecek, başka hiçbir biçimde ifade edilemeyecek bir dildir.

DİPNOTLAR

1. Konstantin Stanislavski

1. K. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Ç. Suat Taşer, 3. bs., İst., Papirüs Yay., 1996, s. 29
2. A.e., s. 179
3. K. Stanislavski, *Sanat Yaşamının*, Çev. Suat Taşer, İst., Can Yay., 1992, s. 404
4. A.e., s. 470
5. K. Stanislavski, *Bir Karakter Yaratmak*, Ç. Suat Taşer, 3. bs., İst., Papirüs Yay., 1996, s. 90
6. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, s. 35
7. A.e., s. 41
8. A.e., s. 57
9. A.e., s. 66
10. A.e., s. 146
11. Stanislavski, *Bir Karakter Yaratmak*, s. 305
12. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, s. 289
13. Stanislavski, *Sanat Yaşamının*, s. 469
14. Stanislavski, *Bir Karakter Yaratmak*, s. 324
15. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, s. 222
16. Konstantin S. Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak*, Çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İst., Boğaziçi Üniversitesi Yay., 1999, s. 8
17. A.e., s. 68
18. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, s. 319
19. Stanislavski, *Bir Karakter Yaratmak*, s. 330
20. Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak*, s. 50
21. A.e., s. 49
22. Stanislavski, *Bir Karakter Yaratmak*, s. 59
23. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, s. 325
24. A.e., s. 86
25. A.e., s. 30
26. Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak*, s. 159
27. Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, s. 203
28. Stanislavski, *Bir Karakter Yaratmak*, s. 315
29. A.e., s. 137
30. Stanislavski, *Sanat Yaşamının*, s. 319
31. A.e., s. 328

2. Richard Wagner

1. Aysın Candan, *Öncü Tiyatro*, İst., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, s. 9

3. Adolphe Appia

1. Aysın Candan, *Öncü Tiyatro*, İst., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, s. 17
2. Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi 2*, Ankara, Dost Kitabevi Yay., 2002, s. 58
3. Candan, a.g.e., s. 11
4. Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ank., Dost Kit. Yay., 2000, s. 233
5. Adolphe Appia, "Acteur, espace, lumière, peinture", 20. *Yılızda Tiyatro*, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 44
6. A.e., s. 42
7. Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Ank., Dost Kit. Yay., 2000, s. 530

4. Gerdor Craig

1. Gordon Craig, *Tiyatro Sanatı Hakkında*, Çev. Nureddin Sevin, Ankara, MEB Devlet Konservatuarı Yayınları, 1946, s. 115
2. A.e., s. 112
3. K. Stanislavski, *Sanat Yaşamının*, Çev. Suat Taşer, İst., Can Yay., 1992, s. 422
4. Craig, a.g.e., s. 433
5. A.e., s. 93

6. A.e., s. 77
7. A.e., s. 85
8. Stanislavski, a.g.e., s. 422
9. Craig, a.g.e., s. 58
10. A.e., s. 66
11. A.e., s. 78
12. A.e., s. 65
13. Gordon Craig, "The Art Of Theatre", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 50
14. Craig, Tiyatro Sanatı Hakkında, s. 127

5. Avangard Akımlar

1. Aysın Candan, *Öncü Tiyatro*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2003, s. 90
2. Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, Dost Kit. Yay., 2000, s. 237
3. Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Ç. Erol Özbek, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2004, s. 58
4. A.e., s. 133
5. A.e., s. 139
6. A.e., s. 57
7. M. Brauneck, "Theatre und Expressionismus", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Nilüfer Kuruyazıcı, İst., Mitos Boyut Yay. 1993, s. 92
8. Candan, a.g.e., s. 71
9. A.e., s. 75
10. Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro*, Ç. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost Kitabevi Yay., 2004, s. 65
11. A.e, s. 67
12. Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi 2*, Ankara, Dost Kitabevi Yay., 2002, s. 61
13. Innes, a.g.e., s. 68
14. A.e., s. 25
15. Martin Esslin, *Abstrd Tiyatro*, Ç. Güler Siper, Ankara, Dost Kit. Yay. 1999, s. 285
16. A.e., s. 282
17. Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Ç. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Amkara, Dost Kit. Yay., 2000, s. 569
18. A.e., s. 283
19. Enrico Prampolini, "1915", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Ç. Günay Develi, İstanbul, Mitos Boyut Yay., 1993, s. 77
20. Fernand Leger, "İnsan, Makine, Resim Sanatı", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Mahmut Karakuş, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 109
21. Prampolini, a.g.e., s. 80
22. Leger, a.g.e., s. 107
23. Brockett, a.g.e., s. 569
24. Şener, a.g.e., s. 240
25. Candan, a.g.e., s. 69
26. Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimeli, Bruno Corra, "1915", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 73
27. A.e., s. 75
28. Prampolini, a.g.e., s. 79
29. Leger, a.g.e., s. 110
30. Prampolini, a.g.e., s. 80
31. A.e., s. 81
32. A.e.
33. A.e., s. 82
34. Walter Gropius, "Apollo in der Demokratie", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Hasan Kuruyazıcı, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 141
35. A.e., s. 142
36. A.e., s. 147
37. Candan, a.g.e., s. 85

38. M. Brauneck, "Theaterarbeit am Bauhaus", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Nilüfer Kuruyazıcı, İstanbul, Mitos Boyut Yay., 1993, s. 114
39. Oskar Schlemmer/ Laszlo Moholy-Nagy/ Farkas Molnar, "Die Bühne im Bauhaus", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Hasan Kuruyazıcı, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 139
40. Gropius, a.g.e., s. 146
41. Brauneck, a.g.e., s. 115
42. Schlemmer/ Moholy-Nagy/ Molnar, a.g.e., s. 122

6. Vsevolod Meyerhold

1. Vsevolod Meyerhold, *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, Haz. Ali Berktaş, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yay., 1997, s. 266
2. A.e., s. 293
3. A.e.
4. Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi 2*, Ankara, Dost Kitabevi Yay., 2002, s. 33
5. A.e., s. 32
6. Meyerhold, a.g.e., s. 269
7. A.e., s. 212
8. A.e., s. 356
9. A.e., s. 358
10. Vsevolod Meyerhold, "Rekonstruktion des Theaters", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Yalçın Baykul, İstanbul, Mitos Boyut yayınları, 1993, s. 169
11. A.e., s. 170
12. A.e., s. 174
13. Meyerhold, *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*, s. 167
14. A.e., s. 170
15. A.e., s. 130
16. Meyerhold, "Rekonstruktion des Theaters", 20. Yüzyılda Tiyatro, s. 168
17. Meyerhold, *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*, s. 193
18. A.e., s. 159
19. A.e., s. 124
20. A.e., s. 129
21. A.e., s. 124
22. A.e., s. 125
23. Nutku, a.g.e., s. 31
24. Meyerhold, *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*, s. 153
25. A.e., s. 151
26. A.e., s. 251
27. A.e., s. 171
28. A.e.
29. A.e., s. 356
30. A.e., s. 154
31. A.e., s. 161
32. A.e., s. 125
33. A.e., s. 163
34. A.e., s. 153
35. A.e., s. 194
36. A.e., s. 233
37. A.e., s. 314
38. A.e., s. 299
39. A.e., s. 170
40. Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem Ve Paradoks*, İst., Boğaziçi Üni. Yay., 2005, s. 150
41. Meyerhold, *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*, s. 316
42. A.e., s. 316
43. A.e., s. 318

44. A.e., s. 314

45. A.e.

46. A.e., s. 320

47. A.e., s. 268

48. A.e., s. 271

49. A.e., s. 270

50. K. Stanislavski, *Sanat Yaşamını*, Çev. Suat Taşer, İst., Can Yay., 1992, s. 361

51. Meyerhold, *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*, s. 274

7. Aleksandr Tayrov

1. Aleksandr Tayrov, "Zincirlerinden Kurtarılmış Tiyatro", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Mustafa Tüzel, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 272

2. Aydın Candan, *Öncü Tiyatro*, İst., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2003, s. 40

3. Tayrov, "Zincirlerinden Kurtarılmış Tiyatro", 20. Yüzyılda Tiyatro, s. 273

4. A.e., s. 284

5. A.e., s. 283

6. A.e., s. 280

7. A.e., s. 285

8. A.e.

8. Evgeni Vakhtangov

1. Evgeni Vakhtangov, "Fantastik Gerçekçilik", *Sahneye Koyma Sanatı*, Haz. Suat Taşer, Çev. Suat Taşer, Ank., Bilgi Yay., 1967, s. 94

2. A.e., s. 97

3. A.e., s. 96

4. Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi 2*, Ank., Dost Kitabevi Yay. 2002, s. 150

9. Erwin Piscator

1. Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim*, 2. bs., İstanbul, Çağdaş Yay., 1995, s. 32

2. Erwin Piscator, "Die Rote Fahne", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Yalçın Baykul, İstanbul, Mitos Boyut Yay., 1993, s. 196

3. A.e., s. 189

4. Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem Ve Paradoks*, İst., Boğaziçi Üni. Yay., 2005, s. 193

5. Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, Çev. Kamuran Şipal, 3. bs., İst., Cem Yay., 1990, s. 75

10. Bertolt Brecht

1. Bertolt Brecht, *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, Çev. Kamuran Şipal, İst., Say Kitap Pazarlama, 1982, s. 97

2. Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, Çev. Kamuran Şipal, 3. bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 1990, s. 56

3. Bertolt Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, Çev. Kamuran Şipal, İst., Cem Yay., 1997, s. 23

4. A.e., s. 198

5. Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, Çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ, 2. bs., İst., Metis Yay., 2000, s. 31

6. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 199

7. Benjamin, a.g.e., s. 18

8. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 102

9. Brecht, *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, s. 158

10. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 153

11. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 170

12. Benjamin, a.g.e., s. 29

13. A.e., s. 16

14. Mutlu Parkan, *Brecht Estetiği Ve Sinema*, İst., Don Kişot Yay., 2004, s. 48

15. Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 83

16. A.e., s. 200

17. A.e., s. 199

18. A.e., s. 206

19. Bertolt Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 28
20. Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim*, 2. bs., İst., Çağdaş Yay., 1995, s. 33
21. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 53
22. Peter Brook, *Boş Alan*, Çev. Ülker İnce, İstanbul, Afa Yayınları, 1990, s. 91
23. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 201
24. A.e., s. 30
25. A.e., s. 85
26. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 26
27. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 165
28. A.e., s. 16
29. A.e., s. 36
30. A.e.
31. A.e., s. 31
32. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 157
33. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 27
34. A.e., s. 161
35. Brecht, *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, s. 29
36. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 28
37. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 169
38. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 28, s. 10
39. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 169
40. A.e., s. 11
41. A.e., s. 98
42. A.e., s. 157
43. Brecht, *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, s. 169
44. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 164
45. Brecht, *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, s. 11
46. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 21
47. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 162
48. A.e., s. 35
49. Brecht, *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, s. 31
50. Brook, a.g.e., s. 95
51. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 159
52. Brecht, *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, s. 100
53. Benjamin, a.g.e., s.25
54. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 166
55. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 142
56. Brecht, *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, s. 101
57. A.e., s. 118
58. A.e., s. 180
59. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 43
60. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 13
61. A.e., s. 38
62. A.e., s. 42
63. A.e., s. 50
64. Brecht, *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, s. 29
65. Benjamin, a.g.e., s. 21
66. Peter Bütger, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2004, s. 58
67. Benjamin, a.g.e., s. 112
68. A.e., s. 34
69. Parkan, a.g.e., s. 55
70. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 44
71. Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, s. 44
72. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 134
73. Benjamin, a.g.e., s. 28

74. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 86

75. Benjamin, a.g.e, s. 112

76. Bertolt Brecht, *Bütün Şiirleri 2*, Ç. Yılmaz Onay, İst., Mitos Boyut Yay., 2002, s. 241

77. Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 110

11. Antonin Artaud

1. Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, Ç. Bahadır Gülmez, İst., YapıKredi Yay., 1993, s. 81

2. A.e., s. 74

3. A.e., s. 72

4. A.e., s. 26

5. A.e., s. 81

6. A.e., s. 29

7. A.e., s. 119

8. A.e., s. 28

9. A.e., s. 76

10. A.e., s. 101

11. Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro*, Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost Kitabevi Yay., 2004, s. 102

12. Artaud, a.g.e., s. 79

13. A.e., s. 93

14. A.e., s. 34

15. A.e., s. 63

16. A.e., s. 98

17. A.e., s. 79

18. A.e.

19. A.e., s. 34

20. A.e., s. 94

21. A.e., s. 97

22. A.e., s. 94

23. A.e., s. 15

24. A.e., s. 35

25. A.e., s. 80

26. A.e., s. 109

27. A.e., s. 97

28. A.e., s. 105

29. A.e., s. 63

30. A.e., s. 37

31. A.e., s. 110

32. A.e., s. 85

33. A.e., s. 73

34. A.e., s. 87

35. A.e., s. 113

12. Jerzy Grotowski

1. Jerzy Grotowski, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İst., Tavanarası Yay., 2002, s. 19

2. A.e., s. 151

3. A.e., s. 15

4. A.e., s. 19

5. A.e., s. 33

6. A.e., s. 19

7. A.e., s. 43

8. A.e. s. 44

9. A.e., s. 21

10. A.e.

11. A.e., s. 21

12. A.e., s. 22

13. A.e., s. 34
14. A.e., s. 22
15. A.e., s. 34
16. A.e., s. 59
17. A.e., s. 91
18. A.e., s. 59
19. A.e., s. 90
20. A.e., s. 16
21. A.e., s. 72
22. A.e., s. 18
23. Thomas Richards, *Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, Çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, İstanbul, Norgunk Yay., 2005, s. 111
24. A.e., s. 21
25. A.e., s. 113
26. A.e., s. 132
27. A.e., s. 138
28. Grotowski, a.g.e., s. 39
29. A.e., s. 229
30. A.e., s. 22
31. A.e., s. 235
32. A.e., s. 22
33. A.e., s.216
34. A.e., s.230

13. Augusto Boal

1. Augusto Boal, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Çev. Necdet Hasgöl, İst., Boğaziçi Üni. Yay., 2003, s. 148
2. A.e., s. 149
3. A.e., s. 136
4. A.e., s. 27
5. A.e., s. 166

14. Peter Brook

1. Peter Brook, *Boş Alan*, Çev. Ülker İnce, İst., Afa Yay., 1990, s. 49
2. A.e., s. 76
3. A.e., s. 70
4. Peter Brook, *Açık Kapı*, Çev. Metin Balay, İst., Yapı Kredi Yay., 2004, s. 55
5. Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro*, Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost Kitabevi Yay., 2004, s. 184
6. Brook, *Açık Kapı*, s. 17
7. Brook, *Boş Alan*, s. 7
8. A.e., s. 109
9. Brook, *Açık Kapı*, s. 13
10. A.e., s. 14
11. A.e.
12. A.e., s. 47
13. A.e., s.26
14. A.e., s.27
15. A.e., s. 28
16. A.e., s. 30

KAYNAKÇA

- Appia, Adolphe: "Acteur, espace, lumière, peinture", 20. *Yüzyılda Tiyatro*, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 42-45
- Artaud, Antonin: *Tiyatro Ve İkizi*, Çev. Bahadır Gülmöz, İst., YapıKredi Yay, 1993
- Benjamin, Walter: *Brecht'i Anlamak*, Çev. Haluk Barışcan, Güven İşsağ, 2. bs., İst., Metis Yay., 2000
- Boal, Augusto: *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Çev. Necdet Hasgöl, İst., Boğaziçi Üni. Yayınevi, 2003
- Brauneck, M.: "Theatre und Expressionismus", 20. *Yüzyılda Tiyatro*, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Nilüfer Kuruyazıcı, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 91-95
- Brauneck, M.: "Theaterarbeit am Bauhaus", 20. *Yüzyılda Tiyatro*, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Nilüfer Kuruyazıcı, İst., Mitos Boyut yayınları, 1993, s. 111-118
- Brecht, Bertolt: *Biltilin Şiirleri 2*, Çev. Yılmaz Onay, İst., Mitos Boyut Yay., 2002
- Brecht, Bertolt: *Epik Tiyatro*, Çev. Kamuran Şipal, 3. bs., İst., Cem Yayınevi, 1990
- Brecht, Bertolt: *Oyunculuk Sanatı Ve Dekor*, Çev. Kamuran Şipal, İst., Say Kitap, 1982
- Brecht, Bertolt: *Sanat Üzerine Yazılar*, Çev. Kamuran Şipal, İst., Cem Yayınevi, 1997
- Brockett, Oscar G.: *Tiyatro Tarihi*, Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Amkara, Dost Kit. Yay., 2000
- Brook, Peter: *Açık Kapı*, Çev. Metin Balay, İst., Yapı Kredi Yayınları, 2004
- Brook, Peter: *Boş Alan*, Çev. Ülker İnce, İst., Afa Yayınları, 1990
- Bürger, Peter: *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, 2. bs., İst., İletişim Yayınları, 2004
- Candan, Aysin: *Öncü Tiyatro*, İst., İst. Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003
- Craig, Gordon: "The Art Of Theatre", 20. *Yüzyılda Tiyatro*, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 46-51
- Craig, Gordon: *Tiyatro Sanatı Hakkında*, Çev. Nureddin Sevin, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1946
- Esslin, Martin: *Absitrd Tiyatro*, Çev. Güler Siper, Ankara, Dost Kit., 1999
- Gropius, Walter: "Apollo in der Demokratie", 20. *Yüzyılda Tiyatro*, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Hasan Kuruyazıcı, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 141-150
- Grotowski, Jerzy: *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Haz. Eugenio Barba, Çev. Hatice Yetişkin, İst., Tavanarası Yayıncılık, 2002
- Innes, Christopher: *Avant-Garde Tiyatro*, Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2004
- İşiroğlu, Zehra: *Tiyatroda Devrim*, 2. bs., İst., Çağdaş Yayınları, 1995
- Karaboğa, Kerem: *Oyunculuk Sanatında Yöntem Ve Paradoks*, İst., Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005
- Leger, Fernand: "İnsan, Makine, Resim Sanatı", 20. *Yüzyılda Tiyatro*, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Mahmut Karakuş, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 103-110
- Meyerhold, Vsevolod: "Rekonstruktion des Theaters", 20. *Yüzyılda Tiyatro*, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Yalçın Baykul, İst., Mitos Boyut yayınları, 1993, s. 156-176
- Meyerhold, Vsevolod: *Tiyatro-Devrim Ve Meyerhold*, Haz. Ali Berktaş, Çev. Ali Berktaş, İst., Mitos Boyut Yayınları, 1997
- Nutku, Özdemir: *Oyunculuk Tarihi 2*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002
- Parkan, Mutlu: *Brecht Estetiği Ve Sinema*, İst., Don Kişot Yay., 2004

- Piscator, Erwin: "Die Rote Fahne", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Yalçın Baykul, İst., Mitos Boyut Yay., 1993, s. 185-202
- Prampolini, Enrico /
Marinetti, Filippo Tommaso /
Settimeli, Emilio /
Corra, Bruno : "1915", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Günay Develi, İst., Mitos Boyut yayınları, 1993, s. 73-76, 77-82
- Richards, Thomas: *Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, Çev.Hülya Yıldız, Aysın Candan, İst., Norgunk Yayıncılık, 2005
- Schlemmer, Oskar /
Nagy, Laszlo Moholy /
Molnar, Farkas: "Die Bühne im Bauhaus", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz.Aziz Çalışlar, Çev. Hasan Kuruyazıcı, İst., Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 119-127
- Stanislavski, Konstantin: *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çev. Suat Taşer, 3. bs., İst., Papirtis Yay., 1996
- Stanislavski, Konstantin: *Bir Karakter Yaratmak*, Çev. Suat Taşer, 3. bs., İst., Papirtis Yay., 1996
- Stanislavski, Konstantin: *Bir Rol Yaratmak*, Çev. Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel, İst., Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1999
- Stanislavski, Konstantin: *Sanat Yaşamım*, Çev. Suat Taşer, İst., Can Yayınları, 1992
- Şener, Sevdâ: *Dilinden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, Dost Kitabevi Yay., 2000
- Tayrov, Aleksandr: "Zincirlerinden Kurtarılmış Tiyatro", 20. Yüzyılda Tiyatro, Haz. Aziz Çalışlar, Çev. Mustafa Tüzel, İst., Mitos Boyut Yay. 1993, s. 270-285
- Vakhtangov, Evgeni: "Fantastik Gerçekçilik", *Sahneye Koyma Sanatı*, Haz. Suat Taşer, Çev. Suat Taşer, Ank., Bilgi Yayınevi, 1967, s. 94-101

TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ

- 01 **Bir Avuç Alkış** (Tiyatro anıları) / Mücap Ofluoğlu
- 02 **Tiyatro Kavramları Sözlüğü** / Aziz Çalışlar
- 03 **Tiyatro Adamları Sözlüğü** / Aziz Çalışlar
- 04 **Tiyatro İçin Küçük Organon** / Bertolt Brecht
- 05 **20. Yüzyılda Tiyatro** / Aziz Çalışlar
- 06 **Tiyatro Oyunları Sözlüğü-Cilt 1 (Dünya Tiy.)** / Aziz Çalışlar
- 07 **Shakespeare Sözlüğü** / Aziz Çalışlar.
- 08 **Oyunculuk Elkitabı** / Berlin Konservatuarı Öğr. Görevlileri
- 09 **Tiyatro Çalışması** / Bertolt Brecht
- 10 **Tiyatro Oyunları Sözlüğü-Cilt 2 (Türk T)** Haz. A. Çalışlar
- 11 **Reji Defteri (Üç Kızkardeş Oyunu)** / K. Stanislavski
- 12 **İnsanca Bir Tiyatro** / Giorgio Strehler
- 13 **Gecenin Maskesi** / Özdemir Nutku
- 14 **Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu** / K. Stanislavski
- 15 **Tiyatroda Düşünsellik** / Zehra İpşiroğlu
- 16 **Dünya Bir Sahnedir** / Mücap Ofluoğlu
- 17 **Bale Sözlüğü** / G. Grant (İnci Kurşunlu)
- 18 **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo** / Metin Balay
- 19 **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik** / Zehra İpşiroğlu
- 20 **Yönetmen Peter Stein** / Aziz Çalışlar
- 21 **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi** / Esen Çamurdan
- 22 **Oyunculuk Sanatı 1** / Toby Cole
- 23 **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold** / Ali Berkay
- 24 **Kutsal Ateş** / Juri Liubimov
- 25 **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar** / Ayşegül Yüksel
- 26 **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro** / Zehra İpşiroğlu
- 27 **Brecht'i Anımsamak** / Hans Mayer
- 28 **Aradığımız Tiyatro** / Ahmet Cemal
- 29 **Eleştirinin Eleştirisi** / Zehra İpşiroğlu
- 30 **Oyun Yazmak** / Steve Gooch
- 31 **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu** S. Şener-A. Yüksel..
- 32 **Çağdaşımız Shakespeare** / Jan Kott
- 33 **Oyun Yazarlığı** / Hülya Nutku

- 34 **Çocuk Tiyatrosu** / Nihal Kuyumcu
- 35 **Nasıl Oynanmalı** (Hizmetçiler-Balkon) / Jean Genet
- 36 **Sahnedен İzdüşümler** / Ayşegül Yüksel.
- 37 **Tiyatro Yazıları** / Dikmen Gürün
- 38 **Commedia dell'Arte** / John Rudlin
- 39 **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1** / Özdemiş Nutku
- 40 **Pantomimin Anatomisi** / Alke Gerber
- 41 **Tiyatroda Devrim** / Zehra İpşiroğlu
- 42 **100 Monolog 1** (Yabancı Oyunlar) / T.Yılmaz Öğüt
- 43 **100 Monolog 2** (Türk Oyunları) / T.Yılmaz Öğüt
- 44 **Dramaturgi** (Oyun Sanatbilimi) / Hülya Nutku
- 45 **Hıçkırma ile Haykırma Arası** / Esen Çamurdan
46. **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**/ Y. Pekman
47. **Elveda Dünya Merhaba Kâinat** / S.Şener-A.Yüksel-F. Elmas
48. **Sahne de Elli Sene** / Ahmet Fehim
49. **100 Monolog 3** (Yeni Oy.-Genç Yazarlar)/ T.Yılmaz Öğüt
50. **100 Monolog 4** (Klasik Oyunlar) / T. Yılmaz Öğüt
51. **Dram Sanatı** / Sevdâ Şener
52. **Saçmanın Tiyatrosu** / Abdüllatif Acarlıoğlu
53. **Tiyatro Oyunları Sözlüğü-Cilt 3** (Dünya Tiy.) Haz. Ayşe Selen
54. **Saçmalarla Gerçekler** (Eleştiriler) / Nursen Karas
55. **Suya Yazı Yazanlar** / Mücap Ofluoğlu
- 55a. **Tiyatro Tarihi** / Memet Fuat
56. **Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası** / Erbil Göktaş
57. **Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına** / Ali H. Neyzi
58. **Doğaçlama** / Gerhard Ebert
59. **100 Diyalog** (Yerli Oyunlar) / T. Yılmaz Öğüt
60. **Şiddet ile Oynamak** / Esen Çamurdan
61. **Çocuklar İçin Tiyatro** / Wolfgang Schneider
62. **Sahne Tozu** (Tiyatro Yazıları) / Esen Özman
63. **Epik Tiyatro** / Marianne Kesting
64. **Ulusal Tiyatro ve Ulus Devlet** / Coşkun Irmak
65. **Tiyatro Nedir** / İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu
66. **Aynada** (Tiyatro Anıları) / Mücap Ofluoğlu

Mitos-Boyut Yayınları / OYUN DİZİSİ

70. Erhan GÖKGÜÇÜ / T.O. 1 *Gerçek Kurbanın Acısı / Duyarlılık Üzerine Vivace*
71. AİSKÜLOS-SOFOKLES / Eski Yunan Tragedyaları 1 *Persler / Antigone*
72. Ülkü AYVAZ / *Külbahçe Operası*
73. Tuncer CÜCENOĞLU / *Boyacı*
74. Eugène IONESCO / Toplu Oyunları 2 *Ders / Kel Şarkısı*
75. Turgay NAR / T.O. 1 *Çöplük / Şehrazat'ın Oyunu / Kuyul Terzi Makası*
76. Memet BAYDUR / Toplu Oyunları 4 *Elma Hırsızları / Talancının Resni / Genel Anlamda Öpülmek / Çin Kelebeği*
77. Ali H. NEYZİ / Toplu Oyunları 1 *Atas Hatun / Yarıdirektörün Eşi / Mektuplar*
78. Tamer LEVENT / *Ya Tutarsa*
79. Müjdat GEZEN / *Salak Oğlum*
80. Behiç AK / *Ayrılık*
81. Müjdat GEZEN / *Babam*
82. Funda GİNYOL / *Konstantiniye'nin Güneşi*
83. Dinçer SÜMER / Toplu Oyunları 2 *Gecenin Kulları / Memuroğlu Memur*
84. Müjdat GEZEN / *Girgiriye*
85. Eşber YAĞMURDERELİ / *Akrep*
86. Işıl ÖZGENTÜRK / Toplu Oyunları 1 *Küçük Sevinçler Bulmalıyım / Avluda*
87. Özen YULA / Toplu Oyunları 2 *İstanbul Beyaz, Raki Rengarenk / Kırmızı Yorgunları / Göz Karı Alaturka*
88. Güngör DİLMEN / Toplu Oyu. 4 *Deli Dumrul / Akadın Yayı*
89. S. Wolfgang von GOETHE / *Urfaust*
90. Turgut ÖZAKMAN / Toplu Oy. 3 *Gençlik ve Çocuk Oyunları (7 Kısa Oyun)*
91. Tuncer CÜCENOĞLU / *Neyzen*
92. Turgut ÖZAKMAN / Toplu Oyunları. 4 *Duvarların Ötesini / Kanavice / Paramparça / Güneşte On Kiji*
93. Ülker KÖKSAL / Toplu Oy. 3 *Besleme / Önce Sevgi / Dünyanın Yaşlı Çocukları*
94. Coşkun İRMAK / Toplu O. 1 *İlaht Deneyi / Eylül Penceresi / Eli Metreden / Gece Boyunca*
95. Eugène IONESCO / Toplu O. 3 *Kral Ölüyor / Gönüllü Katil / Ölümler Ülkisine Yolculuk*
96. Bernard-Marie KOLTÈS / Toplu Oy. 1 *Batı Rıhtımı / Zenci ile İtlerin Dalaşı*
97. Ülkü AYVAZ / Toplu Oyunları 2 *Geriye Bakma / Bağlanma*
98. Behiç AK / *Hastane*
99. Turgut ÖZAKMAN / Toplu O. 4 *Pembe Evim Kaderi / Güneşte On Kiji*
100. ÖDÜLLÜ OYUNLAR 1 / Kadıköy Bel. Oyun Yarışması *Ölü Törenleri / Ormanda / Düşmanla Sevişenler / 13 Ekim'de Nostalji / Sapan*
101. Kâzım ERYÜKSEL / Toplu Oy. 1 *Adalet Adaleti Arıyor / Yontu*
102. Turgut ÖZAKMAN / Toplu Oy. 5 *Duvarların Ötesini / Kanavice / Paramparça*
103. Eugène IONESCO / Toplu Oy. 4 *Gergedanlar / Bavullu Adam / Şu Kabbe Dünya*
104. Memet BAYDUR / Toplu Oy. 5 *Maskeli Süvari / Menekşe Korsanları*
105. Savaş AYKILIÇ / Toplu Oy. 1 *Ab Şu Büyüklük / Aşk Grevi*
106. Erman CANATAN / Toplu Oy. 1 *Batakbane Güzeli / Uyumsuzlar / Evim Kadınları*
107. George TABORI / *Brecht Doyusu*
108. Bilgesu ERENUS / *Halide*
109. ÖDÜLLÜ OYUNLAR 2 / Kadıköy Belediyesi Oyun Yarışması *Büyünün Gözleri / Baton ya da Baton / Şeytan Tırnağı / İlnik İlnik*
110. Güngör DİLMEN / Toplu Oyunları 5 *Kuzguncuk Türküsü / Şan, Şeref, Ün = Amfitrion / Troya İçinde Vurdular Beni*
111. Kâzım ERYÜKSEL / Toplu Oyunları 2 *Başaklar / Mahkûmlar*
112. Raşit ÇELİKEZER / Toplu Oyunları. 1 *Yağmurum Olsana / Yanlış Adamlar*
113. MENANDROS / Eski Yunan Komedya / *İlhusuz Adam (Dyskalos)*
114. Civan CANOVA / Toplu Oy. 1 *Kıyamet Sularında / Kızıl Ötesi Aydınlık*
115. Civan CANOVA / Toplu Oy. 2 *Erkekler Tuvaleti / Sokağa Çıkma Yasası*
116. Cuma BOYNUKARA / *Ölüm Uykundaydı*
117. Cuma BOYNUKARA / Toplu Oyunları. 2 *Ateşle Gelen / Mem ile Zin*
118. Caner BİLGİNER / Çağdaş Ortaoyunları 1 *İlayrılı Evlat / İnternetçi*
119. EURİPİDES / Eski Yunan Tragedyaları 2 / *Bakkhalar*
120. A. VEFİK PAŞA / Eski Türk Oyunları 1 *Zoraki Tabip*
121. ÂLİ BEY / Eski Türk Oyunları 2 *Ayyar Hamza / Kokona Yatıyor*
122. Yakovos KAMBANELİS / *Odisea Evine Dön*
123. Raşit ÇELİKEZER / Toplu Oyunları. 2 *Mutlu Beraberlik / Bir Kuşluk Vakti*
124. Behiç AK / *Tek Kışık Şebir*
125. Özen YULA / Toplu O. 3 *Gayri Resmi Hürrem / Sabibinden Kıraltık / Yakındoğudan Emanet*
126. Teodor KASAP / Eski Türk Oy. 3 *Pinti Hamit / İkiilli Memo*
127. Thomas JONIGK / Genç Alman Yazarları 1 *Torun İstiyorum*
128. RECAİZEDE EKREM / Eski Türk Oy. 4 *Çok Bilen Çok Tanılır*
129. Cuma BOYNUKARA / *Onun Saltanatı*

130. R. Schimmelpfennig / Genç Alman Yazarları .2 Uzun Zaman Önce Mayısta
131. Thomas BRASCH / Genç Alman Yazarları. 3 Kadınlar. Savaş. Komedi
132. Raşit ÇELİKEZER / Hiçbir Şey
133. Yakovos KAMBANELİS / Harikalar Avlusu
134. Güngör DİLMEN / Osmanlı Dram Tiyatrosu
135. Civan CANOVA / Toplu Oyunları 3 Ful Yaprakları/ Dügün Şarkısı
136. Marius von MAYENBURG / Genç Alman Yazarları. 4 Ateş Tüzlü
137. Tuncer CÜCENOĞLU / Çığ
138. Ülker KÖKSAL / Toplu Oyu.4 Kısa Oyunlar (8 Adet)
139. SOFOKLES / Kral Oidipus
140. William SHAKESPEARE / Aşkın Çabası Boşuna
141. Vala THORSDOTTIR / İzlanda Oyunları (Café-tiyatro)
142. Cuma BOYNUKARA / Toplu Oyunları 3 Suyun Rengi / Beceriksizler
143. Coşkun IRMAK / Şıyah Çoraplılar
144. R. W. FASSBINDER / Toplu Oy.1 Kabveban/ Korku Kemirir Rubu/ Kerbaneci
145. Feraizcizade MEHMET ŞAKİR / Eski Türk Oyunları.5 İlk Göz Ağrısı
146. William SHAKESPEARE / V. Henry
147. Yakovos KAMBANELİS / Yol İçeriden Geçer
148. Sinan BAYRAKTAR / Definename
149. William SHAKESPEARE / Kral John
150. Maksim GORKİ / Toplu Oy.1 Küçük Burjuvalar / Yegor Bulıçov ve Diğerleri
151. E. VOLDER - P. POÜRVEUR / Belçika Oy 1 Oda ve Adam / Kuzey Işığı
152. G. DİLMEN/Toplu O.6 Devlet ve İnsan / İttihat Terakki/ Hakimiyet-i Milliye Aşevî
153. Tuncer CÜCENOĞLU / Sababattin Ali
154. Behiç AK / Toplu Oyunları. 1 Fay Hattı / Newton Bilgisayardan Ne Anlar
155. John M. SYNGE/İzlanda Oy.1 Babayigit/Dereye Vuran Gölge/Denize Giden Atlılar
156. Metin BALAY / Toplu Oyunları 1 İnadına yaşamak / İnadına İnsan
157. Mine ÖLCE / Toplu Oyunları 1 Dün, Bugün, Yarın / Biletler İki Kişilik
158. Caner BİLGİNER/ Çağdaş Ortaoyunları 2 Dünyada Mekân yabut Hilekâr
159. Ülker KÖKSAL / Değişim
160. Raşit ÇELİKEZER / Otopark Cinayetleri
161. Savaş AYKILIÇ / Toplu Oyunları 2
Kral Karun/Troya Geçilmez/ Bir Kalem, Bir Kılıç, Bir de Kalp/Kıantos Trajedisi
162. Ali Berktaş / Benim Meskenim Dağlardır
163. A.Öngören-İ.Seyalioğlu- İ.Kökül/ YARIŞMA OYUNLARI 1
Yel mi Değirmen mi/ Bakır Kalkan/ Mendil Alır mısınız
164. Cemal ARSLAN / Mahpusluk Zor Zanaat
165. Müjdat GEZEN / Artiz Mektebi
166. William SHAKESPEARE / Hırçın Kız (Çev. Zeynep Avcı)
167. Dincer SÜMER / Toplu Oy. 3 "Ali Ayteji Seviyo"/ Beni dünya Kadar Sev
168. Turgay NAR / Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)
169. G.Danckwart- S.BERG /Çağ. Alman K.Y. 1 Ekmek Parası / Köpek, Kadın, Erkek
170. Müzeyyen E. ERİM / Toplu Oyunları 1
Hulusi Bey'in Kızları/ Bütün Menekşeler Annem Kokar / Murat Oteli
171. PLAUTUS / Palavracı Asker
172. K. SPECHT - T. WÄLSER / Çağ. A.K. Y. 2Kurbuğa Prensesi/ King Kong'un Kızları
173. Maksim GORKİ/ T.O.2 Dipte (Ayaktakımı Arasında)/Dostigayev ve Diğerleri
174. Alfred JARRY / Kral Übu
175. Beki L. BAHAR/ Demokles'in Kılıcı
176. Kıvanç NALÇA / T. Oy. 1 Dermeyan Masalı / Eşya ile Münasebeti Tayin Problemi
177. Nikolay GOGOL/ Toplu Oy. 1 Müfettiş/ Kumarbazlar/ Evlenme
178. Peter TURRINI/ Nibayet Bitti
179. Arnold WESKER / Toplu Oyunları 1 Boylan / İnkâr
180. William SHAKESPEARE / Kral III. Richard
181. Metin BALAY/ Deniz Diye Bir Delikanlı
182. Erhan GÖKGÜCÜ / Toplu Oyunları.2 İki Kolas Bir Heves / Ramazan'la Cülide
183. Behiç AK / İmaj Katili
184. Tarık GÜNERSEL / Yarım Bardak Su
185. Atilla ALPÖGE / Gençlik Oyunları Çürük Elma / Tavlatı Kütüptati
186. Funda ÖZŞENER / Sevgili Hayat
187. Bilgesu ERENUS / Miras
188. Okday KORUNAN / İyi Şanslar
189. Sadık ASLANKARA / Toplu Oyunları 1 Keşer'di / Ev-Ses / Hayal Ustası
190. August STRINDBERG / Toplu Oyunları 1 Matmazem Julie / Alacaklılar
191. Metin BALAY / Düzmece Müzikal
192. E.CANATAN/Toplu O.2 Muhammer Muhammer/Dağların Türküsü/İyi Yurtta/Çukur
193. Coşkun IRMAK/ Toplu Oyunları. 2 Miletos Güzel/ Memurin Faslı
194. Dusan KOVAÇEVİC / Profesyonel

195. Trevor GRİFFİTHS / *İggaller*
196. Raşit ÇELİKEZER / *Kazan Dairesi*
197. Müzeyyen E. ERİM / Toplu Oyunları. 2 *Bekârlar Apartmanı / Bağı / Ormanda*
198. Maksim GORKİ / Toplu Oyunları 3 *Yazlıkçılar (Yaz Misafirleri) / Vassa Jeleznova*
199. Beki L. BAHAR / Toplu Oyunları. 1 *Ölumsuz Kullar / Senyora / Alabora*
200. Pierre MARIVAUX / Toplu Oyunları. 1 *Köleler Adası / Tartıyma*
201. Coşkun IRMAK / Toplu Oyunları. 3 *Dünyada Tek Başına / Kuş*
202. Kemal KOCATÜRK / Toplu Oyunları. 1 *Kanathı Doğancılar / Su İzler / Medeia*
203. Sinan BAYRAKTAR / Toplu Oyunları. 1 *Denizati / İdris Baba*
204. Yiğit SERTDEMİR / Toplu Oyunları 1 *Bekleme Salonu / O.B.E.B.*
205. Funda ÖZŞENER / *Abi Tamara*
206. Yalçın BAYKUL / *İlklerin Efendisi Şinasi*
207. Okday KORUNAN / Toplu Oy. 1 *Alo 900 / Konfetiler*
208. Nursen KARAS / Toplu Oy. 1 *Şiir ya da Banka / Yoğurt ve Kan / İki Çocuk Oyunu*
209. Civan CANOVA / Toplu Oy. 4 *Ustad Harpagon'a Saygı Gecesi / Mitosmorfoz*
210. Gerhard BORRIS / *Yükselişten Sonra*
211. Dejan DUKOVSKI / *Barut Fıçısı*
212. Nesrin KAZANKAYA / *Seyir Defteri (Julia) / Dobrinja'da Düşün*
213. Güner SÜMER / *Aşk Bir Masaldır / Ölü Mevsimler*
214. Aydın ARIT / *Bal Sineği / Aya Bir Yolcu / Uçamayan Kuşlar Tutulur / Betgen*
215. Bayazıt GÜLERCAN / *Lodos*
216. Jean RACINE / *Bayazıt*
217. Mine ERGEN / *Surnama-İdamname*
218. İbnürreşîk Ahmet Nuri / *Ceza Kanunu*
219. Eugène IONESCO / Top. Oy. 5 *Alma Doğaçlaması / Yeni Kiracı / Görev Kurbanları*

AMERİKÂN OYUNLARI (Türkçe- İngilizce bir arada)

1. *Ay ile Yarış* / Michael Joyce
2. *Küçük Tilkiler* / Lillian Hellman
3. *Sırça Hayvan Koleksiyonu* / Tennessee Williams
4. *Ot, Krem ve Esmer Şeker* / Samuel Hay
5. *Satıcının Ölümü* / Arthur Miller

ÇOCUK OYUNLARI

1. *Soytarılar Okulu - Soytarılar Gezide* / Karl Waechter
2. *Grips Oyunları* / Rainer Hachfeld - Volker Ludwig
3. *Kedinin Bütünlüğü Çocuk-Ayı Adası* / Müzeyyen E. Erim
4. *Mıknatıs Çocuk - Konuşan Taş - Çocuk Ülkesi* / Gülen İpek Abalı
5. *Karagöz Efsanesi* / Sinan Bayraktar
6. *Şarkılarımız Ölmesin* / Yılmaz Onay
7. *Bütünlü Güllü* / Sema-Erbil Gökteş
8. *Baş için Suvaş - Oturan Boğa* / Kemal Kocatürk
9. *Çirkin Ördek - Çıplak Kral - Gizli Dünya - Masal Dünya* / Gülen İpek Abalı
10. *Çizmeli Kedi - Pollyanna - Ali Baba ve Kırk Haramiler* / Can Doğan
11. *Deniz Kızı - Sevgi Kutusu - Bilen Kızın* / Gülen İpek Abalı
12. *Akıllı Soyтары* / Fikret Terzi

BERTOLT BRECHT KÜLLİYATI

BÜTÜN OYUNLARI (Yayınlanmış olanlar)

- Cilt 2 *Vahşi Ormanda / Kentlerin Vahşi Ormanında* / İngiliz Kralı II. Edward'ın Yaşamı / Adam Adamdır (1926) / Adam Adamdır (1938)
- Cilt 3 *Üç Kuruşluk Opera / Mahagonny / Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü / Lindberghlerin Uçuşu / Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu / Evet Diyen / Evet Diyen. Hayır Diyen / Önem (1930) / Önem (1931)*
- Cilt 4 *Mezhabatın Kutsal Johanna'sı / Kuraldışı ve Kural / Ana (1933) / Ana (1938)*
- Cilt 6 *Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı / Horasyalılar Kuriasyalılar / Carrar Ananın Silahları / III. Reich'in Korku ve Sefaleti*
- Cilt 7 *Galilei'nin Yaşamı (1938/39) / Galileo (Amerika Metni) / Galilei'nin Yaşamı (55/56) / Dansen / Demirin Fiyatı Nedir*
- Cilt 8 *Cesaret Ana ve Çocukları / Lukullus'un Sorgulanması (1940) / Lukullus'un Sorgulanması (1951) / Lukullus'un Mahkûmiyeti / Sezuan'ın İyi İnsanı*
- Cilt 9 *Puntilla Ağa ve Uşağı Matti / Urturo U'nin Yükselişi / Simone Machard'ın Düşleri*
- Cilt 10 *Schweyk / Mafî Düşesi*
- Cilt 11 *Kafkas Tebeşir Dairesi / Sofokles'in Antigone'si*
- BÜTÜN ŞİİRLERİ (Yayınlanmış olanlar) Cilt 2 (Çev. Yılmaz Onay)

Bu kitap,
20. yüzyıl'da öne çıkan tiyatro akımlarının
ve bu akımların öncü sanatçılarının
sanatsal görüş, düşünce ve sahneleme tekniklerini
incelemektedir.

İnceleme,
Kendi teatral akımlarını yaratarak
tiyatro sanatında derin izler bırakmış
13 ünlü yönetmenle birlikte
(K. Sanislavski, R. Wagner, A. Appia, G. Graig,
V. Meyerhold, A. Tayrov, E. Vakhtangov,
E. Piscator, B. Brecht, A. Artaud,
J. Grotowski, A. Boal, P. Brook)
Dışavurumculuk, Fütürizm, Dadaizm,
Gerçeküstücülük ve Bauhaus adlı
avangard akımları da içermektedir.

*

20. yüzyıl tiyatro sanatının
estetik düşünce ve üslup anlayışlarına
toplu bir bakış sunan bu çalışma,
konuları ele alış ve işleyişi açısından
her zaman başvurulacak bir elkitabı niteleğindedir.

Kapak fotoğrafı:
Schaubühne, Thomas Ostermeier.
Nora/ Ibsen